GASPARE DI MARTINO

# I Nemici del Teatro di Prosa in Italia

## LA SCOPERTA DELLA VITA SCENICA ALTRI STUDII E PROFILI

NAPOLI
SOCIETÀ EDITRICE PARTENOPEA

Prezzo Lire Due

# I Nemici del Teatro di Prosa in Italia

Gaspare di Martino

# I NEMICI DEL TEATRO :: :: DI PROSA IN ITALIA

## LA SCOPERTA DELLA VITA SCENICA
## :: :: ALTRI STUDII E PROFILI :: ::

NAPOLI
SOCIETA' EDITRICE PARTENOPEA

# LO STATO

# I.

La ragione unica per la quale lo Stato italiano nega ogni sussidio ed ogni appoggio ampio e concreto al nostro teatro di prosa, secondo si è detto e ripetuto da molti ministri, dal 1864 ad oggi, si deve ricercare nella mancanza di denaro.

Il ministro Gallo, ora è qualche anno, inaugurando i lavori della Commissione permanente d'arte lirica e drammatica, mentre ha mostrato d'interessarsi alle sorti del canto corale e della coltura letteraria nei collegi di musica, ha riconosciuto che per ristrettezza di mezzi nulla è possibile di pensare per l'adeguato sviluppo nel nostro bel paese dell'arte drammatica. Questa constatazione — ironia della sorte del teatro di prosa italiano! — è stata fatta proprio nel momento in cui con certa solennità il ministro della Pubblica Istruzione ha cominciato a presiedere una Commissione che è chiamata, tra le altre cose, anche a studiare il modo d'incoraggiare alla meglio l'arte teatrale.

Questa ragione per uno Stato che non riesce a trovare inutili tante altre cose meno utili del teatro, alle quali con continui sacrificii riesce ad asse-

gnar cifre cospicue nel proprio bilancio, può essere in un paese civile considerata di sola temporanea necessità e non mai di normale, costante, cronica noncuranza. Non intendo di accennare alle cose inutili alle quali lo Stato nostro apre la borsa e le braccia largamente, signorilmente. Se ciò facessi, senza volerlo, confonderei la questione alla quale mi accingo a dar sviluppo, che è di pura arte, necessaria ad un popolo che a preferenza di qualsiasi altra cosa mostra ancora di saperne vivere e di potersene beare, con altre questioni implicanti idee politiche che non amo e quindi non prediligo. Ciò che appare a colpo d'occhio e che è facile a chicchessia di notare, senza tema di passare per anarchico, è che se in fatto di spese di Stato si sopprimesse il solo capitolo «elezioni» il che restituirebbe alla Nazione tutto l'onore che questa pianta parassitaria le ha sottratto, le sottrae e le sottrarrà, all'Italia sarebbe permesso di assegnare cospicue doti non ad uno ma a dieci teatri. Che il popolo d'Italia fosse chiamato al sacrificio dei teatri dotati dal Governo nelle varie regioni, ai primi tempi della costituzione a grande Nazione del proprio paese, è cosa che si capisce e il consentirvi senza lagrime fu prova di forza e di serietà. Il bilancio in quel tempo, esaurito specialmente dalle spese di guerra, chiedeva molte e molte privazioni di cose che in tempi eccezionali si possono ritenere di non prima necessità, e l'abolizione delle doti ai teatri, sebbene con danno e con dolore, doveva essere permessa. Ma passate le tristi vicende e le prime crudeli angustie, così come il tempo ha imposto che si aumentassero le spese per l'ampliamento dell'esercito,

dell'armata, e di tante e tante altre cose molto aumentate ed ampliate e non sempre utilmente, lo Stato doveva pensare all'instaurazione del teatro. E invece che cosa è accaduto in cinquant'anni? Si è pensato a tutto, ripeto, non sempre utilmente, e si è trascurato il teatro che il popolo addita costantemente a chi ha il supremo comando delle cose della patria, come elemento di prima necessità. E' un bene pensare alle scuole d'arte: ma non è lecito escludere la drammatica. Se si fa qualche cosa per la pittura, per la scultura, e qualche lievissimo provvedimento si escogita per la lirica, si faccia di meglio per la drammatica. Alla lirica sono riserbate sorti migliori, anche abbandonata com'è dalla protezione dello Stato, ma non vedete quali frutti reca all'onor della patria, affidata principalmente nelle mani di Editori e d'Impresari, non d'altro pensosi e fatalmente che del proprio bilancio commerciale? E questo bilancio ha movimenti iperbolici di entrata ed uscita: una febbre di lucri eccessivi lo pervade e ne mina moralmente ogni senso di equità e di dignità. Di quale arte vogliamo parlare noi quando la produzione per essere conosciuta deve diventare il pretesto per saziare immani ingordigie? Ma, per quanto triste ed indecoroso, nell'arte lirica si nota un movimento dalle linee larghe, con tutti i rischi e i pericoli inerenti; è la drammatica, campo meno vasto, che soggiace ancora a piccole tirannie specie nell'attuale momento nel quale potrebbe dar segno di buona vita e di poter resistere alle aspre lotte del mondo. Ma lo Stato se da una parte provvede agli istituti di belle arti, agli istituti lirici, fa qualche cosa anche per la drammatica, sia col sus-

sidiarne le scuole di recitazione, sia col premiare a titolo d'incoraggiamento la migliore, o le migliori commedie inviate al Concorso Governativo. Ecco, io attorno a queste miseriole, non vorrei intrattenermi. Qui, in queste pagine, vogliamo dire il vero senza guastarci il sangue, e però proviamo, o cerchiamo di provare, come tanto le scuole di recitazione che il premio drammatico, siano due dolori per l'Italia. La scuola di Firenze esiste da molti anni: si dice, e forse sarà vero, che Francesco Ciotti vi abbia appreso tutto quanto è servito poi alla sua arte rispettabile. Si parla anche dell'Enrichetta Zerri-Grassi, e sia. Ora Luigi Rasi porta pel mondo, come modello di prodotto della scuola affidata alla direzione di lui, la signora Teresa Franchini: buona promessa anche questa. Vi sarà stato qualche altra cosa: un secondo brillante vi avrà appreso a far ridere signorilmente, non nego. Ma tutto questo dà ragione che si regga una Scuola di recitazione? — E quella di Torino! Il povero Domenico Bassi, a dar conto del risultato del suo lavoro, cita il nome di Corinna Quaglia, una gentile signorina, che mal consigliata, fu indotta a girare l'Italia in qualità di prima attrice, esponendosi agli strali acutissimi della critica e alla indifferenza del pubblico. Buon per lei se un onorato fidanzamento la tolse a così crudele tormento. Quella di Milano, nonostante ne abbia avuto cura un Luigi Monti, quali prodotti ha dato? Emilia Varini, che fu annunziata come un portento di arte, per diventare una discreta attrice, ha dovuto rifare, e vi ha durato qualche anno, tutta la sua carriera sul palcoscenico. Quella di Napoli? Ma il buon professore

Marrocceli, nonostante qualche servizio reso all'arte con l'avervi introdotto lo sventuratissimo quanto illustre Domenico Majone non ha trovato quasi mai chi abbia sorriso benignamente alla sua scuola.

E i concorsi drammatici?

Oh, quelli sono una pagina gloriosa della vita artistica italiana! Chi dei miei lettori può riuscire a leggere questa pagina, vegga, vegga, vegga quali superbe gesta erano serbate all' onor del paese nostro, dall'istituzione adottata per carità di patria dal Ministro Ricasoli! Si, per carità di patria!... Soppresse le dotazioni ai teatri, bisognava in tempi difficili per l'erario, dare una pietosa offa anche alla *teatraglia* di prosa, e si pensò *politicamente* di serbare all'Italia in via di farsi una e grande, il famoso premio drammatico, già decretato dal Governo della Toscana, il 15 marzo del 1860. Gli eterni dilettanti delle cose drammatiche e gli sbarbatelli ultimi venuti, diranno: « Ma quei concorsi sono serviti a premiare un Cossa, un Ferrari, un Torelli! » E' vero, rispondo io, ma questi scrittori quando giunsero all' esame della Commissione aggiudicatrice del Premio Governativo, erano già onore e decoro d'Italia: e l'una e l'altra cosa non li aveva fatti la *mancia (pardon!)*, il *premio* di Stato, ma prima l' arte loro e poi un capocomico cospicuo che per varie ragioni, che ora non è il caso di esaminare, e tra esse non ultima quella di essersi addossate iniziative non sostenibili se non da una collettività operante, finì per tirarsi un colpo di rivoltella in Milano il giorno 31 gennaio del 1883! Nè è dimenticabile che la stessa Commissione, tra premi aggiudicati ingiustamente e qualche volta anche

scorrettamente, è giunta persino a premiare, in modo ancora non bene definito, un vivo e un morto con logica nuova: quella logica che gli uomini politici chiamano d'opportunità e che, quando possono, ne somministrano anche una certa dose nelle istituzioni d'arte malauguratamente e per organismo di vecchio Stato, affidate alla loro protezione.

Quale putiferio abbia giustamente sollevato l'atto inconsulto, ancora ricordo, ma il rispetto ai passati, mi consiglia di non ripetere nomi e cose che sono già in possesso del giudizio imparziale, sebbene lento, della storia. Ciò che posso affermare con sicura coscienza, è che il Concorso Drammatico Governativo, qualche volta forse, anche senza volerlo, quando ha proceduto bene ha fatto male del pari: conosco lettere autografe di Paolo Ferrari, a tale riguardo, che attestano nel modo il più luminoso la verità di quanto asserisco. La delicatezza qui mi impone di non accennare alla natura intima di questi preziosi documenti. E quando si è fatto guidare da preconcetti, il che gli è accaduto spesso, ha coperto di ridicolo l'Italia... diciamo così... teatrale!

E questa istituzione accettata per le angustie di un bilancio oberatissimo che altro lusso per l'arte realmente non poteva permettersi, è in onore ancora oggi. Per lungo tempo giacque in agonia perchè sopravvivevano a se stessi ed al tempo, alcuni uomini che ne furono i caldeggiatori, e che poi trovarono in essa un certo appoggio alle non fiorite loro condizioni finanziarie personali. Emanuele Gianturco, quando si avvide della sinecura, in tempo utile, e cioè quando si accorse che chi vi attingeva dolorosamente per lui, una parte della sua esistenza,

era scomparso, la soppresse. Si gridò, ma le grida emesse da sette od otto voci stanche e rotte, e da parecchi monelli della letteratura drammatica, speranzosi di muovere alla conquista del premio, al quale, pei fischi incontrati lungo il loro cammino, non sarebbero giunti mai, non ebbero eco, e il provvedimento gianturchiano, così razionale e così rispondente alla logica di fatto e all'indicazione del tempo, fu approvato e benedetto dai ben pensanti. E i ben pensanti ebbero ragione di approvare. Si era soppresso il premio governativo?

Evidentemente il Governo non poteva negligere del tutto l'arte drammatica. Qualche cosa si doveva fare: e chi dice che non si sarebbe fatto quanto si desidera dall'Italia: il teatro di Stato, inteso come iniziativa elevatamente industriale e non come protettorato di signorilità? Illusione, illusione, si potrà rispondere; sta benissimo! Ma quando lo Stato non può provvedere, come prima necessità, al teatro inteso come vita della vita della Nazione, a che scopo e per quale ragione bandisce ai quattro venti il verbo dell'incoraggiamento o del premio al valore assoluto della commedia, mediante un assegno di tremila lire annue?

Per quale ragione e a che scopo se non per mostrare nel modo più evidente la nessuna cura che si ha per una istituzione, che intesa nel senso moderno, come appresso dimostrerò, potrebbe riuscire di grande utilità allo Stato istesso, mentre sarebbe accolto dal popolo italiano come un intimo bene lungamente desiderato?

Ma Gianturco passò, venne Baccelli, e il Concorso, con l'aggravante d'un suo codicillo per la

rinascita della tragedia (decreto 16 novembre 1895) fu richiamato in vita. A Guido Baccelli fu preparato un severo piedistallo, circondato da rispettabili figure sofocliane, shakespeariane, raciniane, alfieriane, euripidesche, ecc. ecc., ed egli vi si adagiò con la consueta olimpica persona tutta illuminata dall' aureola teandrica, che gli viene dalla natura delle cose superiori. E non solo il teatro di prosa da questo lieto avvento riebbe il suo Concorso e ripensò alla sua tragedia, che certi folli della critica francese avevano creduta morta fin dalle prime battute coturnali che Adelaide Ristori aveva con vittoria non ancor morta, fatte echeggiare nèi teatri di Parigi, meravigliando il mondo!, ma prese un nuovo aspetto nella larghezza dei compensi gloriosi! Nella commissione governativa del Premio Drammatico furono introdotti nuovi personaggi e specialmente quelli che al teatro recano gravi e grandi contributi infestandone le scene con le più sconce e più rivoltanti sciempiaggini esotiche, ed elargendo decorazioni a mariti di prime donne non capaci neppure di farsi compatire dal pubblico e tanto meno stimare dalla critica, ad operettai di nessun considerabile valore di vera arte, ad agenti francesi che ricevettero le insegne della decorazione come un agguato perpetrato alla loro vanità di alti commercianti dell' arte, e ad altre simili individualità cospicue. Non c' è proprio che dire, all'on. Baccelli piaceva il fasto, e quando poteva non lesinava sui modi per renderlo sempreppiù degno della sociale ammirazione dei suoi contemporanei e per tramandarlo sacro alle conquiste della storia! Oggi, non abbiamo, è vero, una commissione cosiffatta, ma ne ab-

biamo un' altra che se ha in sè delle vere personalità indipendenti, ha pure dei capicomici, la cui qualità non si può armonizzare con l' ufficio di componente la detta commissione, perchè non offre garenzie sicure di perfetta serenità di giudizio, e dei letterati-giornalisti pieni di buon gusto, è vero, ma con lo spirito un po' guasto, perchè non sono riusciti, avendone il potere, a far rappresentare qualche loro commedia per l' unica e semplice ragione che non hanno saputo scriverla.

Evidentemente, non è il volere del tal ministro o del tal altro: è il sistema che è errato.

Quando l' Italia era divisa in piccoli Stati, fioriva nelle sue mura un' arte drammatica. Per teatro nazionale allora s' intendeva a preferenza il teatro dialettale di ciascun capo luogo di regione. La produzione ispirata a sentimento di patriottismo trovava sempre una sicura vittoria e intrinsecamente spesso non difettava di pregi. I vecchi comici napolitani chiamano ancora nazionale la commedia dialettale che rappresentano. Gli staterelli avevano cura di dotare i teatri, e per questa cura noi, bene osservando, troviamo che in varii periodi abbiamo avuto una abbondante produzione d'attualità e la formazione di molte personalità artistiche. Un ventennio io direi veramente glorioso, nonostante le intime sue sregolatezze, ed è quello che si è iniziato timidamente verso il 1845 e si è pressochè chiuso nel 1865. Da questo tempo sono sorte le personalità delle quali ancora oggi l'Italia morale si compiace di menar vanto. Vorrei tentare la citazione di alcuni nomi, ma non vorrei cadere in oblii imperdonabili.

Tra le donne mi tornano alla mente i nomi della Marchionni, della Internari, della Ristori, della Cazzola, della Sadowshy, di Giulia Monti, di Laura Bon, nonostante il suo fiasco di Napoli, della Santoni, della Pasquali, della Tessero, della Pezzana, della Marini, della Falconi, di Maria Rosa Guidantoni, e di pochissime altre.

Tra gli uomini quelli di Modena, Lombardi, De Marini, Taddei, Salvini, Majeroni, Ernesto Rossi, Alamanno Morelli, Gaspare Pieri, Salvator Rosa, Adamo Alberti, i Vestri, Michele Bozzo, Cesare Dondini e pochi altri. Ma questa falange se fosse in vita oggi, il mondo davvero c'invidierebbe la supremazia della forza negli artisti drammatici!

E da questi caposcuola sono venuti poi i Cesare Rossi, i Novelli, i Leigheb, le Giagnoni, le Marchi, i Luigi Bellotti-Bon, che come direttore assurse a vera grandezza: lo dicano certe mediocrità che oggi passano per attori egregi: nelle gole di questi veri modelli di legno Bellotti, magistralmente, seppe mettere e suoni e intonazioni e quanto occorreva per far loro dire la propria parte come se l'avessero capita o come se fossero stati al caso di *sentirla!* — gli Emanuel, i Majone, le Duse, i Zacconi, i Belli-Blanes, i Bassi, i Zoppetti, i Ceresa, i Lavaggi, i Biaggi, ecc. ecc. E tra gli autori, ad illustrazione del periodo intorno al quale mi sto aggirando per comparare l'inizio e l'attualità del periodo nostro, vorrei pur ricordare qualche nome: Paòlo Giacometti, Teobaldo Cicconi, Davide Chiossone, Gherardi del Testa, Paolo Ferrari, Carlo Marenco, Riccardo Castelvecchio, Pietro Cossa, Achille Torelli, e un numero cospicuo di sotto-firme rispet-

tabilissime che sapevano tra un lavoro complesso e l'altro, alimentare il teatro con produzioni geniali, argute, organiche.

Questa fioritura era dovuta, evidentemente, ad una certa tranquillità d'esistenza negli artisti, procurata loro dalle doti dei piccoli Stati.

I capi delle compagnie sapevano di contare sopra un assegno certo e la loro mente poteva permettersi il lusso di fissare certi problemi inerenti al teatro, e di svolgerli a vantaggio del teatro istesso.

Così era possibile all'autore di trovare subito una compagnia che rappresentasse i suoi lavori: era possibile all' attore di poter studiare con calma una nuova parte, che in allora, a studio compiuto, come si fa adesso nei teatri di Francia, di Germania, d'Austria e d'Inghilterra, se ne annunziava la esecuzione come un avvenimento nuovo. C'era, infine, in tutto una forza di coesione, una armonia d'idee ben ponderate e di azioni ben condotte. E tutto questo bene si traeva dalla stabilità. Ed è storia: quando al teatro è mancato il superiore appoggio finanziario, i comici sono stati costretti a correre di paese in paese, di castelli in castelli, ora ad essere trastulli di folle plebee, ora ad essere l'elemento sollazzevole di principi distratti.

E v'è ancora oggi chi addentrando un problema di compagnia stabile d'artisti drammatici, in occasione d'un nobile tentativo iniziato a Roma, ha esclamato: Ma che compagnie stabili e compagnie stabili! I comici erano felici quando, nudi e scalzi, correvano il mondo, avendo per casa il cielo e per vitto la... grazia del Signore! Questi voli di fantasia, oltre che gratuiti, al cospetto dell'ora presente, non

possono essere considerati che delle vere grossolane bestemmie.

Il tempo dello *zingarismo* per gli attori drammatici è morto come sono morti tanti usi barbarici. Una coscienza nuova ora si è manifestata in tutti i lavoratori della scena, che li mette alla pari con chiunque sia degno del nome di persona civile. Ora è un altro il problema che affligge la famiglia del teatro di prosa: è l'*affarismo* volgare, bestiale, che ne mina la dignità e ne arresta lo sviluppo. Una Nazione che non si cura di riscattare tanti nobili lavoratori dallo stato d'ignominia in cui li tengono soggetti pochi vampiri che speculano in nome dell'arte mediante l'improntitudine usuraria teatrale più odiosa e più cretina, adempie scrupolosamente al suo dovere di protettrice larga e severa dell'Arte? Lo Stato deve sentire questo dovere assolutamente imprescindibilmente, con apposita legge, destinando un fondo cospicuo, che impiegato con severa coscienza e con oculata pratica della cosa, non recherà alcun danno alla sua finanza, anzi col tempo potrà riuscire d'aiuto alle sorti del pubblico denaro, mentre salva l'onore del teatro di prosa nazionale.

Se è dimostrato che piccoli Stati, con assegni dotali, sono riusciti a far fiorire un teatro entro le loro mura, senza perciò soggiacere al fallimento della propria sostanza pecuniaria; perchè non dovrebbe lo Stato, il grande Stato nostro, mediante un lieve sacrifizio di denaro, che potrebbe riprendere, ove ne affidasse la cura amministrativa a mani nette e coscienti, dare alla Patria nostra il teatro stabile dell'Italia nuova? Perchè ciò non deve avvenire? Un ministro che avesse il coraggio di pro-

porre una simile legge non legherebbe forse il suo nome indissolubilmente alla grata posterità? E si noti che i piccoli Stati d'un tempo elargivano gli assegni come per donazioni. Oggi la cosa sarebbe da regolarsi diversamente: il denaro messo in bilancio per la creazione e gestione d'un teatro stabile in Roma, dovrebbe rappresentare cioè, un capitale nobilmente impiegato per una speculazione di Stato leale e bene ordinata.

Per visitare i musei ed altri istituti d'arte e di scienza il pubblico non paga? E questo danaro non serve al mantenimento dei musei e degli altri istituti istessi? Ebbene al teatro di Stato non è detto che il pubblico debba accedervi gratis. Si fa così altrove, si farebbe altrettanto da noi. E il danaro reso dall'esercizio, severamente tutelato, del teatro andrebbe a confortare il bilancio del teatro istesso.

In tal modo, e mano mano, sarebbe possibile di avvisare anche ai mezzi per istituire quel tale pensionato artistico al quale ha accennato nella *Rivista, Teatrale* Domenico Lanza; istituzione la quale renderebbe possibile agli artisti di essere meno avidi e più scrupolosi, pensando che con la modestia delle giuste pretese e col compimento scrupoloso del proprio dovere, provvederebbero alla loro dignità presente e alla loro tranquillità avvenire. Si pensionano gli impiegati dei musei? Ebbene si pensionerebbe anche l'artista a compiuto termine di lavoro.

La grande sagace iniziativa di Stato renderebbe possibile la realizzazione d'un sogno, che è una

viva necessità sentita da tutti: il teatro stabile di Stato.

In questo istituto sarebbero comprese tutte le vie sussidiarie che un attore deve percorrere per giungere degnamente ad occupare il suo posto. Così le inutili scuole di recitazione sarebbero opportunamente soppresse, i famosi Concorsi aboliti, perchè gli alunni avrebbero una grande scuola in cui educarsi, gli autori un tempio d'arte e di giustizia in cui sostenere le loro prove, e sul teatro italiano spunterebbe un'alba così luminosa e lieta, da far credere che il suo giorno sia nato e che il suo lontano tramonto non potrà, come si è sviluppato utilmente, che descriversi gloriosamente. Si pianga pure dai beccamorti della critica, ma l'Italia è preparata e pronta anche ai nostri giorni a dare un contributo d'arte forte ed attivo, per opera di autori e di attori, al suo teatro di prosa presente.

Naturalmente, uno studio largo, profondo, esauriente, dovrebbe compiersi attorno alla costituzione dell'artistico edificio. Uno studio che fissasse con ordine e con chiarezza i limiti entro i quali dovrebbero svolgersi i diritti, intesi con giusta larghezza come si conviene a gente privilegiata, e i doveri, intesi con onestà e rigore di legge, degli artisti. Stabilire ugualmente, e nelle proporzioni morali necessarie, i diritti e i doveri di tutti coloro che fossero chiamati amministrativamente a far parte del *ruolo* degli impiegati del teatro nazionale. Il quale teatro nel suo esercizio dovrebbe procedere con criterii inspirati ad attività produttive, rinnovantesi nelle energie mentali e fisiche, nelle indicazioni sempre varie, sempre vive, sempre sorprendenti

che fa il tempo. Nessuna sinecura, nessuna accademia, nessun sogno di resuscitare cose morte in nome d' un classicismo essiccato, sterile, pretenzioso, inutile. I capolavori dell' umanità pensante ed operante, che si sono imposti a tutti i tempi, non hanno bisogno di congreghe per essere venerati o di nicchie che ne conservino i resti immortali: essi possono rievocarsi per amore di studio sereno, comparativo; per quello amore che invita le anime elette a rifare per coltura il cammino percorso gloriosamente dai grandi del passato. E a ciò basterebbe il teatro bene organizzato, senza imporre ad esso un ordine di idee esclusiviste. Innanzi tutto e sopra tutto, nel desiderato tempio teatrale, l'anima che dovrebbe gioire e gemere, piangere e ridere, soffrire e godere, avvilirsi o sdegnarsi, soccombere o trionfare, sotto i mille e i mille aspetti consentiti da natura, dovrebbe essere l' anima del nostro tempo! Eterno è il concetto del teatro ed eterno sia il suo alimento applicativo: la vita! Nell' eclettismo, non inteso come adattamento o pervertimento di gusto, ma eletto a legge suprema di buon gusto, il teatro dell' oggi ( chè il teatro è sempre dell' ora in cui vive, salvo per forza di genio, a non mai morire!) deve trovare la sua essenza e la sua via, vani riuscendo, per forza di cose e per esempi eloquenti, tutti i malintesi tentativi di tornare all' antico, sia con ricostruzioni ed adattazioni del classico non richieste da nessuna necessità, sia rivolgendo al passato la propria indagine o chiedendo ad esso nuovo seme d' inspirazione. I recentissimi esempii delle classiche rappresentazioni euripidesche alla *Comédie*

*Française*, e di quelle guidate da un concetto di rievocazione, delle *Maschere* di Pietro Mascagni in Italia, non sono insegnamenti vivi e profondi che indicano eloquentemente quale sia la strada che deve seguire il teatro nel mondo? Onorare i passati non vuol dire rinunziare o non guardar bene in faccia al presente.

Tutto inteso modernamente, con anima e vita nuove, dovrebbe sorgere il teatro dell'Italia attuale. Una serie di criterii pratici ne dovrebbe guidare e guarentire le sorti. E se Roma, Napoli, la Toscana, il Piemonte reggevano teatri non a scopo di lucro, sebbene non ne apprezzassero tutto il bene che ne derivava, l'Italia nuova dia l'esempio di fondare un teatro con la sicurezza di non recar danno alla propria finanza e con l'oculato proposito di trarre dalla nobile e buona iniziativa un utile da investire a vantaggio della iniziativa stessa. Verrebbe il giorno in cui lo Stato italiano rimarrebbe solo il custode morale e legale e non più il garante finanziario del proprio teatro di prosa. Mi si può dire che l'Italia è e rimarrà regionale e che non tutta la penisola può convenire in Roma per godersi il teatro stabile di Stato. Un teatro di Stato dev'essere fatto per tutto un popolo e non soltanto per una certa classe privilegiata di persone. A prima vista, l'osservazione potrebbe sembrare di niun conto, ma io vedo che essa ha il suo peso. Potrei rispondere: la Francia, oltre i suoi teatri di Stato collocati a Parigi, ne ha altri a Bordeaux o a Marsiglia? L'Inghilterra, oltre quelli di Londra ne ha creati per Bristol e per Falmóuth? La Germania, l'Austria, dopo che hanno provveduto di

teatri stabili di Stato le proprie capitali, si sono preoccupate d'istituirne in altre città delle rispettive loro Nazioni? Abbiamo, è vero, qualche esempio in Russia: esempio utile a citare: ma la maggioranza degli esempi mi metterebbe in grado di poter rispondere e di aver ragione.

Io invece voglio tener conto dell' osservazione. Il problema etnografico italiano, che tiene occupate le menti di molti filosofi e di moltissimi economisti, è di speciale natura. I fatti donde esso trae origine sono singolarmente crudeli. Molti uomini di buona volontà si affannano a sostenere che in Italia vi è una sola questione, ed è quella della italianità. Così volesse il buon Dio che ciò fosse vero! Purtroppo, in Italia, esiste una odiosa questione regionale ed è tutta d'interessi: è insomma di quanto poteva essere di peggio per non potersi incamminare verso una soluzione razionale, giusta e benefica. Mentre però questo dibattito perdura, una idea, un simbolo, concilia in certo modo tutti gli italiani: la Capitale.

Ora quando la prova del teatro di Stato si tentasse a Roma, almeno moralmente, tutte le regioni si sentirebbero appagate nel loro amor proprio. Che se poi la prova uscisse trionfante e la questione etnografica fosse più viva che mai, allora, seguendo un pò l' esempio della Russia, l' Italia fonderebbe nei suoi principali centri regionali tre teatri, e in ciò amplierebbe il problema e darebbe un primo esempio anch' Essa: creando cioè, i teatri municipali, sopra i quali vigilerebbe, appunto come vigila sopra i Comuni. Non mancano tra noi esempi di teatri amministrati per conto di

Società di azionisti; i risultati che si ottengono non sono forse ottimi? Basta per tutti citare, sempre amministrativamente il *teatro Manzoni* di Milano.

Il problema, dunque, del teatro stabile di Stato è ampio più che non si creda, appunto perchè è connesso alle questioni d'indole sociale piú urgenti, ma il suo studio si offre piano e facile e dice chiaro che una prima prova è senz' alcun dubbio tentabilissima. Da questa prima prova nascerebbe l'esperienza necessaria alle vedute dell' ampliamento, o meglio, e mi si passi l' espressione, del decentramento teatrale, inteso come benefizio desiderato e da concedersi alle varie regioni d' Italia. Creati che fossero questi teatri regionali, lo scambio tra loro delle tre compagnie di artisti, oltre che riuscire a tener sempre desto il senso del nuovo, eviterebbe le localizzazioni del linguaggio, la cui intonazione, come primo requisito, si dovrebbe con ogni cura provvedere che in bocca a degli attori suonasse sempre italianamente. Quanto bene all'arte e ai cittadini d' Italia farebbe questa iniziativa, tentata con proporzioni logiche, con vedute sane e con guarenzie sicure!

I lavoratori della scena di prosa: autori, artisti, operai: sarebbero riscattati dal presente stato di cose indegno d' una Nazione civile. Il pubblico non diventerebbe più oltre lo zimbello di speculatori avidi, ed il suo denaro spenderebbe per un' arte curata in tutta la sua essenza e in tutte le sue forme con coscienza, con intelligenza, con scrupolosa onestà e con la dovuta imperiosa dignità.

L' iniziativa, difficile ma non impossibile, se tra noi fosse sempre attuabile il proposito di riunire

delle buone collettività operanti, a prendersi da privati, data la presente condizione di cose fatta al teatro di prosa, non può che prenderla lo Stato con la sua autorità oggettiva e con i suoi mezzi.
E lo stato finchè non darà segno d' intendere l' importante problema, e muoverà al suo studio e quindi alla sua attuazione, intuendone la necessità, sarà sempre considerato, e giustamente, come il primo nemico del teatro di prosa italiano.

---

# Il capocomicato

## II.

Tutti coloro — e non sono molti ed autorevoli, purtroppo ! — che dedicano il loro tempo e il loro studio alle vicende del teatro di prosa in Italia, dalla sua origine ad oggi, non mi pare abbiano messo, come si dice clinicamente, il dito sulla piaga, per assodare con senso di realtà, le vere ragioni per le quali esso vive o vivacchia la vita disordinata in cui lo si vede o agitarsi o languire o avvilirsi. Gli studiosi pensano al suo spirito e poco si curano del corpo. Eppure è risaputo che senza il giovenaliano « Mens sana in corpore sano » è impossibile pensare ad un ideale di perfezione umana. Il teatro, per così dire, è ammalato nel corpo che si logora ogni giorno di più, che in ogni ora che passa perde di freschezza e ricorre a dei trucchi per apparire il meno deforme che sia possibile sulla scena del mondo; cerco di spiegarmi.

Le indagini circa la cosidetta decadenza del teatro in Italia sono, ripeto, d'indole spirituale. Si dice e torna a dire, con retorica asseveranza, che il difetto d'indirizzo abbia ridotta la scena di prosa nostra una irriconoscibile natura artistica. Ogni ma-

nifestazione di arte straniera trova in essa o una imitazione servile o una ospitalità incondizionata. Così si è visto che la schietta italianità della scena, cioè la suprema fra le ragioni d' arte a teatro, la riproduzione della vita illuminata dal genio dell'artista riproduttore, è stata sopraffatta dal contendersi il primato di tante forme imposte opportunisticamente dalla moda: il classicismo si fa vittima del romanticismo; il romanticismo si fa accoppare dal verismo; il verismo si fa marciare in lizza coi suoi affini e consanguinei che sono il naturalismo, il realismo e... nientemeno... anche il sensismo e l'impressionismo. Come se tutto ciò non bastasse, si dà la stura ai simboli e a tante altre cose di questo genere, veramente non troppo liete, e si discorre a lungo e in largo, percorrendo con la calorosa fantasia chilometri e chilometri, dilagando in chiacchiere che vorrebbero essere salutari dibattiti, e sempre allontanandosi dalla vera fonte inesauribile d'ogni ispirazione, che è la natura, sempre piena di colori, sempre varia, sempre piena di vivida luce! La mancanza d'indirizzo a teatro, è un indirizzo saldo, salutare, eterno, poichè la natura a cui si deve attingere per alimentare la scena, non ha programmi. Essa ha mille e mille varie manifestazioni che possono alimentare milioni e milioni di ragioni d'arte, e tutte animate, tutte sensate, tutte logiche, tutte ben delineate e definite. Gli è che pochi sanno navigare con sicura mèta in tanto oceano d'aria e di salute, ma anche i pochi che riescono a dominare l'infido elemento potrebbero bastare a dar vita al piccolo mondo del teatro, quando materialmente se ne rendesse ben saldo l'organismo. E si discute

in questo senso, da dotti con illusione, da indotti con caparbietà mulesca, e si corre da un capo all'altro delle forme d'arte, e si attribuisce alla loro inconsistenza quei tanti periodi o forti o deboli che avrebbero portata la vita o la morte al teatro in Italia. Da oltre un secolo, a piccole tappe, si percorre questa via. Ogni tanto un letterato, un critico, un autore... non più in attività di servizio, si sveglia con l'idea della decadenza del teatro, e giù quattro colpi di penna per compatire o demolire... una vera arbitraria azione distruggitrice!

Storicamente, e possiamo con calma e larga discussione dimostrarlo, il teatro italiano, da quando, prima di altri teatri, ha cominciato a delineare i suoi connotati di vita, non è mai decaduto. Ha sempre lottato contro tutte le ignavie del suo luogo d'origine, ma nel faticoso cammino ha sempre segnato un progresso, lento ma costante ed evidente. Durante i parecchi secoli nei quali le rappresentazioni sacre hanno avuto il loro imperio, nelle rappresentazioni sacre istesse si è avuta una mente organizzatrice che ha pensato ed attuato uno spettacolo su tracce incancellabili, cioè, fissando il dialogo e separando le scene, sul modello dei latini, imitatori saggi dei greci immortali. La forza dei comici improvvisi avrebbe potuto arrestare ogni facoltà concettiva negli autori; eppure abbiamo avuto il '500 che non poco è servito anche ad alimentare la produzione teatrale di parecchie altre nazioni. I comici della commedia dell'arte, progrediti su quelli delle recite improvvisate, mentre con inconscienza preziosa si facevano la fonte d'osservazione di avveduti commediografi di Francia, ope-

ravano contro le sorti del teatro della propria patria. La loro recitazione franca, libera, spensierata piaceva, ma non lasciava tracce, nè apriva vie degne di essere percorse. Carlo Goldoni ha pure avuto dei precursori di genio, ma nessuno di questi ebbe prima del grande commediografo veneziano, forza per muovere in guerra e alle rappresentazioni *a soggetto* e alle maschere. Con la seconda metà del secolo XVIII, il teatro italiano mentre esce dal suo stato di geniale zingarismo, si trova di fronte ad ostacoli ben più gravi perchè, come appresso vedremo, di natura diametralmente opposta a quelli creati dai comici della commedia dell'arte, allo sviluppo graduale del teatro italiano. I primi ostacoli traevano origine da un disordine senza lucro; gli altri, che si perpetuano fino ai nostri giorni, basano la loro essenza sul lucro famelico, smisurato, strozzinesco.

La riforma goldoniana provocò per reazione interessata il primo « capocomicato » ingordo e senza scopo d'arte. L'eroe assuntore di questa bella impresa è certo Giuseppe Lapy, il quale, protetto da quel gruppo di letterati, ma commediografi mancati, che avversò crudelmente ed ostinatamente l'opera feconda e geniale di Carlo Goldoni, introdusse nel repertorio della sua compagnia le traduzioni e riduzioni di tutti i drammi e drammacci, commedie e farse, così di Francia che di Spagna, di Germania, ecc.

Primi protettori di questa importazione, tra gli altri, sono da ricordare Carlo Gozzi e i gozziani.... onore alla loro memoria! La guerra feroce

abbattè ma non vinse il Goldoni, il quale, come ben sapete, fu costretto ad emigrare in Francia, e fare lì per conto di un Re, quello che avrebbe potuto fare in Italia a vantaggio del teatro della patria sua. Ma Goldoni non si poteva vincere, quindi vi potettero essere, nel suo cammino ascensionale, delle acri contrarietà, non mai dei decadimenti. L'artista era troppo innamorato dell'arte sua; la sua vena troppo gonfia, la sua natura troppo aperta alle sensazioni della vita: quali Gozzi, quali Baretti, quali Albergati, quali Chiari, uniti insieme, dunque, potevano essiccare quella fonte purissima di bene fecondo?

Solo Goldoni, nonostante Guglielmo Shakespeare e il gloriosissimo secolo XVII del teatro francese, poteva bastare a noi per vieppiù rendere salde le basi gettate per costruire un teatro italico degno di gareggiare con quelli già fiorenti di altre nazioni, specie di Francia e di Spagna, ma sorse Alfieri, notevole anch'esso per la sua copiosa, impetuosa, libera, vibrante, scaldante produzione tragica. Poteva meglio di così il teatro italiano, col chiudersi del XVIII secolo, iniziare, non la sua vitalità concreta, ma la tradizione della concreta sua vitalità? E all'ombra di questa tradizione, e con l'avvento nell'agone dell'arte di altri ingegni, non pochi, non infecondi e pur geniali, tra cui il Sògrafi, il Giraud, nel primo trentennio del secolo XIX, il teatro d'Italia ha svolto sulla sua scena un'azione unicamente e gloriosamente italiana. Trent'anni di lotte epiche, ma coronate da una complessiva vittoria che lo scorrere dei secoli non potrà offuscare.

Un trentennio che ricorda le prove di Foscolo,

con l'*Ajace* a Milano nel 1811, auspice fortunato, ma non convinto, il capocomico Fabbrichesi; e di Pellico, con *Francesca da Rimini*, pure a Milano, nel 1818, auspice il fortunatissimo capocomico Domeniconi!

Dal 1830 cominciano le proverbiali dolenti note, che traggono la loro origine dall'inquinamento commerciale a cui si volle sottoporre il teatro: inquinamento al quale si sono dovuti, e si debbono, i periodi di arresto o di svisamento della produzione italiana, la quale, per queste umili ragioni, non è decaduta mai, ma attraverso ad ogni lotta, ha segnato sempre un miglioramento così nel contenuto che nella forma, e mai i tempi le sono passati accanto senza ch' essa non se ne fosse intimamente e pienamente imbevuta, e non avesse dimostrato lucidamente di essersene conservata degna. Il rapido esame cui ora dò luogo servirà a provare l'affermazione, perchè non sembri arbitraria od infondata.

Il periodo che va dal 1830 al 1850 circa, è stato dominato dalla riforma della recitazione, della quale fu apostolo glorioso Gustavo Modena; ma in questo secondo trentennio del secolo ora morto, quale posto è stato fatto alla produzione italiana? L'imperio del Modena quale incoraggiamento e quale sviluppo le ha dato? Sul mercato artistico d'Italia, in quel tempo, fu versata a biblioteche intere la produzione straniera, che si poteva tradurre, adattare liberamente alle nostre compagnie d'allora, senza che il rispettivo capocomico fosse tenuto a compiere un qualsiasi sacrificio pecuniario per ac-

quistarne. La produzione nostra, nonostante sorgesse da energie che rispondevano ai nomi venerati dei Niccolini, dei Carlo Marenco, dei Paolo Giacometti, dei Teobaldo Cicconi, dei Davide Chiossone, dei Roti e di tanti altri, non meno memorabili, solo perchè costava un tanto quanto bastasse a compensare il produttore, giustamente e modestamente, fu accantonata, anzi sopraffatta, anche da compagnie straniere addirittura risiedenti stabilmente tra noi, e solo vi si ricorse quando, nel 1848, di essa si potè scegliere quella che contenesse delle pagine patriottiche o addirittura degli incitamenti al patriottismo. Servì di mezzo, perchè, anche tra le schioppettate, l'avidità capocomicale italiana volle dare, in complesso, la prova brutale della sua rapacità dannosa. Il dualismo tra autore ed attore investito delle funzioni di capocomico, purtroppo!, risale al periodo in cui fu signore assoluto della scena, Gustavo Modena, nonostante la gloriosa esistenza dei De Marini, dei Luigi Vestri, dei Morelli e di tanti altri colossali attori. Gustavo Modena, senza essere interprete di Shakespeare, considerò l'autore italiano come un inciampo alla produttività del capocomicato. Per lui non v' erano che drammi francesi tra rivoluzionari, militari e sensazionali, non v' era che la comicità di Scribe, e fu grazia sovrana se oltre Dante, che egli divinizzava, a quanto affermano i suoi biografi, da Bonazzi a Panzacchi, persino nel trucco, si ricordasse di Vittorio Alfieri, di Carlo Goldoni, e di qualche suo coetano.

Quale la ragione di questa avversione alla produzione italiana in un uomo, come il Modena, ita-

lianissimo d'intelletto e di cuore? C'è chi vuol trovarla nell' equilibrio finanziario del suo capocomicato. Tra la produzione straniera—si osserva— che non gli costava nulla e quella italiana che gli sarebbe costata del danaro ben sonante, egli preferì la prima. Sarà, ma a me sembra una ben misera osservazione giustificativa, la quale, d'altronde, entra nell' ordine dimostrativo del nostro assunto, che, cioè, il capomicato nientemeno che di Gustavo Modena, è stato di vero e proprio danno alla produzione, cioè alla parte più viva ed importante del teatro italiano, e quindi non posso non tenerne conto e, naturalmente, per non ammetterla affatto. Come se il periodo non segnasse abbastanza il suo fasto negativo, presso al suo termine si bolla addirittura.

Gustavo Modena, e con lui Alemanno Morelli e Luigi Vestri, rimandano a Paolo Ferrari il suo immortale capolavoro: *Goldoni e le sue sedici commedie nuove.* Si dice che il Modena ne ammettesse il valore, ma che temesse pel risultato finanziario. Notiamo che un capocomico, che innanzi tutto pone la ragione dell' incasso, e così si pensa dalla generalità dei capicomici, non si lascia sfuggire un capolavoro, non fosse per altro che per crederlo solo capace di riempire la tradizionale cassetta.

Ciò logicamente premesso, dobbiamo concludere che il glorioso riformatore della recitazione italica, o non lesse il capolavoro di Paolo Ferrari, o lo lesse e non seppe scoprirlo. Tra le due ipotesi, io sono inclinato ad ammettere la prima, e pel semplice fatto, che, dato il preconcetto nel Modena, di non curarsi della produzione dei suoi tempi, e

tanto meno di quella dei suoi giovani contemporanei, il copione dell' esordiente modenese gli dovette procurare il solo fastidio di prenderlo e rimandarlo accompagnato da una lettera di rifiuto. Nel 1852 l' Accademia dei Fidenti, com' è noto, diretta dal Berti, rappresenta il *Goldoni* del Ferrari, e dopo la strepitosa vittoria, quelli stessi che l' avevano rifiutato, vollero rappresentarlo. Questi illustri resipiscenti si chiamano Alemanno Morelli e Luigi Vestri: e dire che uno di loro, mi pare il Vestri, per giustificare il rifiuto aveva detto che egli non avrebbe mai rappresentata una commedia che avesse sferzata, nella sua collana fiorita di pettegolezzi, la vita del palcoscenico! Modena tacque: volle così essere crudelmente coerente! Se non che il *Goldoni*, per opera prima di Achille Maieroni, poscia di Cesare Dondini, corse rapidamente per le maggiori città italiane, e rese quei quattrini che sono la mèta unica di ogni ragione capocomicale, e mediante la quale, e non altrimenti, nel teatro italiano si giudica del valore delle cose e delle persone!

Nel *Goldoni* è simboleggiato il tipo del capocomico italiano del secondo quarto del secolo XIX, sotto vesti settecentesche. Medebach con la sua incoscienza, con la sua avarizia, con la restrizione miserrima delle idee, compendia, se non tutta, una gran parte della vita capocomicale dal 1830 al 1850. Nato il capolavoro, le trombe della critica perpetrarono il primo errore. Salutarono l' apparizione del *Goldoni* come la rivelazione del germe del teatro italiano, e non come la liberazione di esso

da un ventennio di bassi interessi teatrali protetti dai capicomici allora imperanti.

Quei Medebach, quando la produzione straniera comìnciava o a mancare o a costare, non si lasciarono sfuggire l' occasione offerta loro dall' Accademia dei Fidenti, e ammisero, bontà loro, ch' era possibile che risorgesse quella produzione italiana ch' essi stessi avevano combattuta ed abbandonata per fini tutt'altro che confessabili. Quale sviluppo, dunque, avrebbe avuto la scena di prosa nostra, se dal '30 al '48 o '50, non si fosse svolto il pessimo periodo che abbiamo ricordato, e che va segnato a caratteri vivi di protesta nella storia del teatro italiano?

Quel periodo, che dev' essere chiamato di forza maggiore, pel bando dato alla produzione italica, nonostante l' esistenza di produttori insigni, fu chiamato di decadenza. Ma di quale decadenza vogliamo parlare, se esiste tutto un teatro di quel nefasto periodo, che si è conosciuto e non disapprovato, oltre venticinque anni dopo? La decadenza è segnata dalla mancanza assoluta della forza creatrice e non dalla vandalica imposizione abolitiva.

Questo è chiaro. Paolo Ferrari, dunque, porta il soffio della riscossa e rinnova la vita del nostro teatro; attorno a lui sono ingegni fosforescenti che producono e sono tenuti in buona considerazione. Ne cito uno fra tutti, il Gherardi Del Testa, visto che questo mio studio non deve assumere le proporzioni di una monografia, ma è compiuto soltanto per dimostrare con dati di fatto, che la responsabilità degli ostacoli, e persino degli arresti, opposti al progredire del teatro, circa la coesione di tempo

e circa la quantità, poichè la progressione della qualità non è mancata mai, deve farsi risalire ai legittimi eredi di quel Giuseppe Lapy, che è passato alla storia come il primo capocomico italiano che abbia fatto del teatro il mercimonio più nauseante e più servile.

Il Ferrari dà il suo nome ad un lungo periodo del teatro, e dal 1852 andiamo, malgrado le bizzarrie della critica autorevole, oltre il '60 di parecchi anni fino a quando Achille Torelli dà il nome suo ad altro periodo, più breve ma non meno felice. I capocomici, bontà loro sempre, che allora si chiamavano, parlo dei maggiori, Alemanno Morelli e Luigi Bellotti-Bon, tra la produzione francese, che cominciava a costare, e quella italiana, che non mancava e che piaceva di più, anche per ragioni di simpatia, scaturenti dalle limpide entusiastiche fonti del risorgimento patrio, si davano l' aria di protettori ed incoraggiatori del teatro italiano. Attorno a Bellotti-Bon così si videro, oltre il Ferrari e il Torelli, altri valorosi non meno acclamati autori, fino all'apparizione di quello sfolgorantissimo astro, sintesi mirabile di arte moderna, che fu Pietro Cossa, del cui nome un altro lungo periodo si è nutrito e glorificato. Ma, mentre questo crescendo si manifestava e la produzione si allargava e rinvigoriva, gli stessi capocomici, un pò per lotte intestine, un pò perchè raccoglievano le tempeste di quell' improvvido vento che avevano seminato per darsi il nome d' innovatori, nome non seguìto da prove, volsero lo sguardo verso quei prodotti anfibi della fantasia comica, che a Parigi sono distinti

nel teatro col nome di *pochades*. D' allora, con aumento raccapricciante, se ne sono infestate tutte le nostre compagnie, senza pensare che nel loro luogo d' origine, quei prodotti, hanno *ambienti* speciali in cui si sviluppano per deliziare quella parte di pubblico, anch' essa speciale, che ne comprende l' esistenza. Un nuovo secondo trentennio del 1800 pareva che dovesse padroneggiare la scena nostra ma con Giuseppe Giacosa, già provato alle lotte della scena, e con Giacinto Gallina, già glorioso, è stato meno difficile opporre una resistenza alla marea montante del *pochadismo*. Ma, attorno a Giuseppe Giacosa, sono valori illustri, e si chiamano Marco Praga, Gerolamo Rovetta, Roberto Bracco, gli Antona-Traversi, Sabatino Lopez, ed altri, lavoratori assidui, tenaci, che sono in possesso di forza per combattere e d' ingegno per resistere alla lotta, se lotta ancora si dovrà dagli autori impegnare contro i capocomici.

La critica non è di questo avviso. Salvo rare eccezioni coscienti, essa continua a volere in ogni lavoro un capolavoro. Non è bastato, e non basta in Italia, che un autore italiano dia un teatro che consti di lavori ottimi, buoni e mediocri, e, qualche volta, anche di un capolavoro. No. Il teatro di Tizio conta venti commedie? Ebbene, o debbono essere venti capolavori o quel teatro non esiste! E' un assurdo che nessun critico autorevole d' altra nazione ha mai chiesto all' autore più in voga del suo paese! Il teatro di Alessandro Dumas fils, che è tutto squisito, è tutto affascinante, conta esso forse più di due capolavori autentici: *Demi-monde e Une Visite de noces?*

In quello di Augier, di Sardou, che compongono delle mole solide, per quantità e qualità, che cosa si è potuto trovare che potesse sfidare le ingiurie di tutti i tempi, se non i *Giboyes* e i *Rabagas?* Anche in Italia, più o meno, ogni autore ha dato il suo capolavoro, oltre il Goldoni e l'Alfieri, che, come i Moliére, i Racine e i Corneille, sono riusciti a darne più di uno. La mancanza di indirizzo, o qualche volta di coltura, nella critica trascina alle sorprese più tipiche, per le quali ora un vento favorevole fa correre per tutti gli orecchi che il teatro è nato, ed ora un altro, facile come il primo, reca ai medesimi orecchi nostri, la luttuosa notizia che il teatro italiano è morto. Nè più nè meno, secondo le chiacchiere da caffè e da camerini di capocomici sentenziano!

E questa critica dimentica spesso, e per opera di molti, la sua ragione d' essere. Dimentica che il suo ufficio alto ed utile sta tutto nell' esame obbiettivo dell' opera offerta al suo giudizio. Ippolito Taine, al suo apparire, irrompe sul pensiero e sul gusto del mondo latino, con la possanza del suo pensiero e del suo gusto, e reca benefizio; ma pure l' esperienza degli studi e della vita gli suggeriscono e lo convincono che non sempre le ragioni del proprio gusto possono trovare eco benevola nelle moltitudini progredite, e che la forza d' un pensiero solitario può ben rispettare le finalità d' una collettività pensante. L' esperienza, la coltura, ecco di che deve nutrirsi la critica; ma in Italia, ogni studentello od ogni sfaccendato, sente come rodersi dentro per procurarsi una tessera, che lo metta in grado di recarsi a teatro *gratis* e pronunziare il

proprio giudizio, magari sulle ragioni estetiche dell' opera di Guglielmo Shakespeare... poverini, così giovani e già così... bestie! De Sanctis nostro, quando c' insegnava che miglior ufficio critico è quello di ricostruire un' opera e di esaminarla, mettendoci dal punto di vista donde l' ha guardata il suo produttore, non voleva che avessimo compreso che a noi rimaneva integro il diritto di dire ad un autore: « quest' opera che tu hai plasmata così, doveva essere un' altra ». Ed allora, per quanto pedestre, la risposta dell' autore non può essere che questa: « Si? E allora, scrivila tu! »

Il capocomicato, in Italia, si sostituisce a ciò che nelle altre nazioni è chiamato ed è direzione teatrale. Dietro queste o è la vigilanza di Stato, o è una società cospicua che ne regola le funzioni. Le autonomie di genere capocomicale, all' estero, sono rarissime e rappresentano delle vere ed utili ribellioni alle accademie imperanti. A Parigi, fonte di ogni paragone propizio in fatto di teatro, una società vi dà il benefico *Vaudeville*, che forma attori illustri e dà agio a più autori di espandersi; e una ribellione a tutto ciò che sa di accademico, vi dà un Antoine che introduce nel « cervello del mondo » una recitazione vera che invano si attendeva da artisti francesi, e una fiorita d' autori modernissimi, forti, audaci, che va da Francesco Curel a Eugenio Brieux! L' autonomia del capocomicato in Italia procede, dalla sua origine ai giorni nostri, a ritroso con quanto sia necessario d' impiego di forze morali e materiali per proteggere lo sviluppo dell' arte paesana. Tale automia non ha poi giovato

sempre agli stessi suoi sacerdoti sfruttatori dell' arte. Essa ne ha arricchiti pochissimi, quelli cioè che in tempo come un giocatore freddo ed avveduto, dopo alcune partite forti e favorevoli, si son ritirati a godere il... meritato alloro!

La maggioranza dei capocomici è finanziariamente dissestata, perché è fonte e vittima, allo stesso tempo, d' un disordine amministrativo addirittura pietoso. Così, oggi, la maggior questione che si agita a teatro è la economica. Gli accenni alla organizzazione d' una famiglia d' artisti drammatici, in altri termini, ogni tentativo d' una organizzazione economica di questa famiglia, è soffocato da coloro che intendono di avvilirla maggiormente pei loro fini interessati. Date un reggimento di vita ben tutelata agli artisti e voi abolite di fatto gli agenti teatrali, combattete gli intrighi e i loschi accordi esistenti tra importatori e impresari teatrali; tra questi e agenti; togliete ogni base all' affarismo imperante impunemente e spavaldamente. L'impresa, dunque, d' una organizzazione non è facile perchè è terribilmente combattuta. Allo stato delle cose, una impresa capocomicale è fatta di donne, d' uomini, di scenarii, di attrezzeria, di cartelloni adescanti, e di parecchie altre cose poco a queste dissimili, non d' arte: proprio il contrario di quello che dovrebbe essere: una funzione amministrativa vigile, protettrice e garante della libera esplicazione delle facoltà artistiche.

Il capocomicato, salvo rare eccezioni non sempre coscienti, è inteso come scopo di lucro col mezzo del teatro. Quale senso d' arte in tutto questo? Un capocomico primario, udite, così definisce il suo

disegno, quando si accinge a comporre la sua compagnia: a) le migliori novità del giorno (quali, di chi, di che genere? — Niun lo sa, nè pur lui!); b) i primi ruoli scelti tra i nomi più in voga nell'arte; c) cinque o sei belle ragazze ben vestite; d) alcuni commessi di negozi smessi, purchè scaldati dalla fiamma del dolce... far niente; e) uno scenario e un vestiario di lusso inconsiderato, e quindi in difetto di gusto e di decoro rispondente all'armonia della preparazione scenica. Tutto falso, come vedete: dal concetto informatore dell' impresa a quello esplicativo; e su questa duplice falsità si poggia l' avido scopo di lucro del capocomico, che intende di arricchire.

Quindi, per recarsi in un teatro chiede somme favolose che ottiene. Naturalmente, queste somme deve sborsarle il pubblico, quindi si ha il rincaro dei prezzi dei biglietti, che per forza pone nella condizione di chiudere le porte ai meno abbienti. E i giovani che non possono disporre di quattrini sufficienti per penetrarvi, si procurano la *tessera*, della quale ho parlato poco fa,e vi entrano lo stesso. Per modo che si può giurare che di un teatro pieno la metà è composta di critici che vi affluisce *gratis*. Ma esaminiamo un pò la compagnia così come l' ha composta il capocomico primario: 1°) le migliori novità del giorno di marca forestiera a preferenza. La compagnia può avere attitudini per recitare *Otello* o il *Viaggio per cercar moglie*, vado agli estremi della gamma artistica, come si vede, ma forse non ne ha per eseguire una ginnastica da circo equestre. Che monta? La ginnastica da circo equestre è in una commedia rappresentata per 2891

sere al *Palais Royal* di Parigi, quindi deve eseguirsi anche dalla mia compagnia. E così avviene. A Parigi, al *Palais* quella ginnastica è eseguita forse da... ginnasti scritturati a bella posta: in Italia si fa di meglio: essa è *interpretata* dalle nostre prime donne. La « somma sapienza » è prerogativa suprema del " capocomicato „ in Italia... ma, continuimo nell' esame. — 2°) I primi *ruoli* riempiti dai nomi più in voga nell' arte: ciò deve accadere, malgrado tutto. Ma la prima attrice ha attitudini comiche, è alta mezzo metro e pochi centimetri; il primo attore ha un torace da corazziere e una voce baritonale da fare riandare con il pensiero alla buon' anima del Vedova, il " più gran tiranno dell'arte dopo Dio », come dunque si può armonizzare fisicamente e vocalmente con quella povera rachitica della prima attrice? « Che importa?... Sono due notorietà e... il pubblico non vuol sapere altro » — sentenzia la « somma sapienza » e così va fatto.— 3°) Le cinque o sei ragazze non sanno leggere nè scrivere, non hanno mai sentito parlare di arte, che cosa potranno fare esse? Il capocomico primario interviene e vi dice: « Serviranno di decorazione... e poi i signori delle poltrone vogliono trovare qualcosa che li alletti... vestite bene... vedrete la figura che fanno... » E bisogna notare che a ciascuna di quelle cinque o sei artiste, non dà che quattro o cinque lire al giorno... quelle poverette o debbono morir di fame, date le spese che debbono sostenere, specialmente per vestir bene e per viaggiare, o debbono esercitare un' altra arte fuori del palcoscenico. Gli altri punti amo riassumerli per brevità: le decorazioni arbitrarie sono fatte per inton-

tire, quindi sfugge ogni severa legge di gusto e di armonia. Avviene spessissimo che in un salotto entrano contemporaneamente due signore in pelliccia e due con il collo e le braccia nude... come si vede che per savia legge capocomicale, anche le stagioni e i climi possono avere una varia opinione teatrale.

A tutto questo delizioso andamento mette il suggello il capocomico primario quando esplica, allo stesso tempo, le funzioni di primattore e di direttore... Non deve esistere l' ira di Dio... altrimenti a quest' ora, si sarebbe scatenata tutta sulla testa di quel prototipo dei nemici del teatro che è il capocomico! E il pubblico deve seguire e proteggere questi andazzi, e quando, a giusta ragione, s' intesta di non volerne più sapere, e abbandona i teatri, gli si grida la croce addosso, e lo si condanna d' incivile e di altre allegre cose. Ma, per carità, signori capocomici, inginocchiatevi innanzi a questo vero santo che è il pubblico, e ringraziatelo con le lagrime agli occhi, se ancora vi concede la grazia di assistervi e di proteggervi!

Attorno a questo capocomicato primario, già così logoro nei suoi visceri, è stretta una fitta rete di interessi reciproci, come in parte ho già accennato, tra capocomico e agente teatrale, tra direzione di teatro e importatore di lavori stranieri d' ogni genere e d' ogni peso, tra traduttore di commedie scelto accortamente nella esigua famiglia dei critici militanti in voce di autorevoli per la forza dei giornali nei quali scrivono. S' intende che tra tutte queste persone associate misteriosamente nella triste azione, v' è qualche rara quanto ragguardevole ec-

cezione, ma non conta nè muta faccia alla situazione brutale. Il capocomico è complice dell' agente nell' imporre all' attore una propina che all' agente, novantanove volte su cento, non è dovuta; e la complicità è spiegata dal fatto, che l' agente non ha scrupolo alcuno nel mettersi a disposizione del capocomico, in quanto questi desidera che sia compiuto a danno o di colleghi o di scritturati suoi. La facilità con cui si accetta qualsiasi pessimo lavoro importato si spiega nell' interesse che ha il capocomico di accettare il contratto che gli viene offerto da un teatro di prim' ordine. E dietro quel contratto è l' insidia: l' importatore d' accordo con il dirigente, nel fare offrire il contratto, subito fanno accampare la condizione prima che è quella di rappresentare *tante novità straniere*. E la condizione cieca, vile, camorristica, è accettata supinamente dal capocomico, che altra mira non ha oltre quella dell' affare, visto che, come ho detto, esso basa la sua azione sulla funzione più prettamente e inferiormente speculativa. Principio d' arte sana e libera sarebbe quello di deferire la scelta dei lavori da rappresentare a Comitati che nulla avessero di comune con le azioni del palcoscenico. Sarebbe pur giusto che nel Comitato fossero rappresentati gli attori da persona, oltre che colta, pratica delle loro attitudini e del valor loro. Ma di queste cose si potrebbe parlare o scrivere in sede di organizzazione razionale del teatro, per toglierlo alla schiavitù presente; poichè un' organizzazione salda non renderebbe libero lo sfruttamento dei privati, ma la funzione dell' arte; e noi di questa ci dobbiamo occupare e non delle cosìdette gloriose persone che

d' altro non si sono preoccupate, e d' altro non si preoccupano, se non di accumulare nel nome e ai danni dell' arte. Il teatro italiano è in preda a schiavitù inconcepibile da menti sane e degne, ed incredibili dal pubblico. Vincolato è il giudizio della maggioranza dei critici militanti, sull' entità reale dei lavori stranieri, perchè detti lavori sono stati affidati per la traduzione proprio a quei critici che debbono giudicarli, che debbono formare la loro fama di valore innanzi all' arte e innanzi agli spettatori; vincolata è l' azione del capocomico, anche bene intenzionato... *rara avis*, di pensare un pò all' arte paesana, perchè un tal pensiero gli costerebbe la perdita dei lucrosi contratti, come dianzi abbiamo veduto; vincolata è l' azione degli artisti perchè le loro scritture non sono basate su elevazione di valore, ma su notorietà fittizie, procurate dai più abili, con trombe fameliche di facile o difficile accontentatura.

Tutto è vincolato: una catena infernale, volgare, delittuosa tiene stretto il vero sviluppo artistico di contenuto del teatro; e dire, oh, candore della critica sognatrice!, che con queste realtà infernali, su cui si veste ed imbelletta, con l' anima assopita, la scena di prosa nostra, v' è chi parla, come cadendo dalle nuvole, di decadenza di scuole critiche, di generi d' arte, e di tutto questo olezzante giardino, coperto, tra noi e da un pezzo, da sabbia, anzi da greto, e di quello giallo!

Tommaso Salvini ha provveduto, e come!, alla sua gloria d' attore, è vero, ma che cosa ha egli fatto per organizzare il teatro in Italia? Me lo perdoni, l' illustre amico, ma crede egli di aver fatto

molto proteggendo autorevolmente quella *Società di Previdenza* fra gli artisti drammatici, che con tutti i suoi difetti, non può non essere ritenuta un'utile e buona Istituzione? E donna Adelaide Ristori, che cosa ha fatto ella per l'organizzazione del teatro nostro? E' sufficiente che abbia dato vita ad autori come il Giacometti e come il Del Testa? Ma è qualche cosa; se non altro all'estero, dove a preferenza ha arricchito, la magnifica artista ha fatto conoscere dei lavori italiani. Fanno così, grandi e piccoli, gli artisti d'oggi? Ma la storia veritiera del teatro nostro sarà scritta, nella sua crudele verità, per turbare il sonno, sia pure d'oltre tomba, dei maggiori responsabili dei suoi danni e delle sue vergogne?

Riassumendo - e mi par tempo! — non appare evidente che il capocomicato italiano, sia che si fosse impersonato in un Lapy qualunque, in un Fabbrichesi, in un Domeniconi, in un Modena, in un Bazzi, assaporatore con pochi suoi colleghi, degli assegni reali ai tempi non tristi pel teatro delle compagnie reali e ducali, in un Morelli, in un Bellotti-Bon, e in tutti quelli che sono sbocciati dopo lo storico colpo di rivoltella del 31 gennaio 1883; sia che abbia proceduto in buona che in mala fede, sia che gli tocchi la pietà della vittima o l'obbrobrio del tiranno, e del tiranno vandalico per giunta, sia che fosse materiato d'ignoranza o d'antipatia per la produzione del proprio paese, non appare evidente, dico, ch'esso dalla metà del XVIII secolo, da quando si crede che abbia avuto i connotati dell'umanità, i contrassegni della civiltà, ad oggi, abbia, incalzando sempre nella progressione irragionevole, spie-

gata la più ampia e cordiale inimicizia pel teatro italiano? Dove, dove sono le cronache che registrano veridicamente un fatto che renda merito a questo secolo e mezzo di capocomicato italiano? Dove sono? Desidero di leggerle, desidero di apprendere una cosa che ignoro, desidero ardentemente di ricredermi e sciogliere un inno in suo onore! E contro lo stato di cose, da me in certo modo affrettato ed incolore descritto, lotta lo sviluppo della produzione teatrale patria. Basterebbe saper questo perchè tutta la critica, doverosamente, dovrebbe unirsi e far causa comune per difenderla, per proteggerla, quando, beninteso, sia in grado, onestamente ed indipendentemente giudicando, di meritare e la difesa e la protezione!

Contro un tale stato di cose ha sempre lottato e sempre vinto, segnando periodi di vera gloria, e sempre tenendo il suo spirito in elevazione progressiva. Dove, dunque, la decadenza? Insegnatemi a credere questo, con documenti inconfutabili, ed io vi regalo, benchè valga poco, il mio contrario quanto or saldissimo convincimento, formatomi col trascorrere degli anni, modestamente, tra lo studio e l'esperienza della vita del teatro nostro.

Iniziando queste pagine, ho scritto che il teatro italiano non è ammalato nello spirito — ah, no, perdio! — ma nel corpo. Occorre, dunque, guarirlo, e la guarigione, trattandosi di malattia specifica, per quanto ardua, non è impossibile. Bisogna raggiungere lo scopo, che ora sembra sogno, di poter scrivere in fronte all'edifizio del teatro nostro, il già citato motto di Giovenale: « Mente sana in corpo sano », così come avvertono ora le palestre

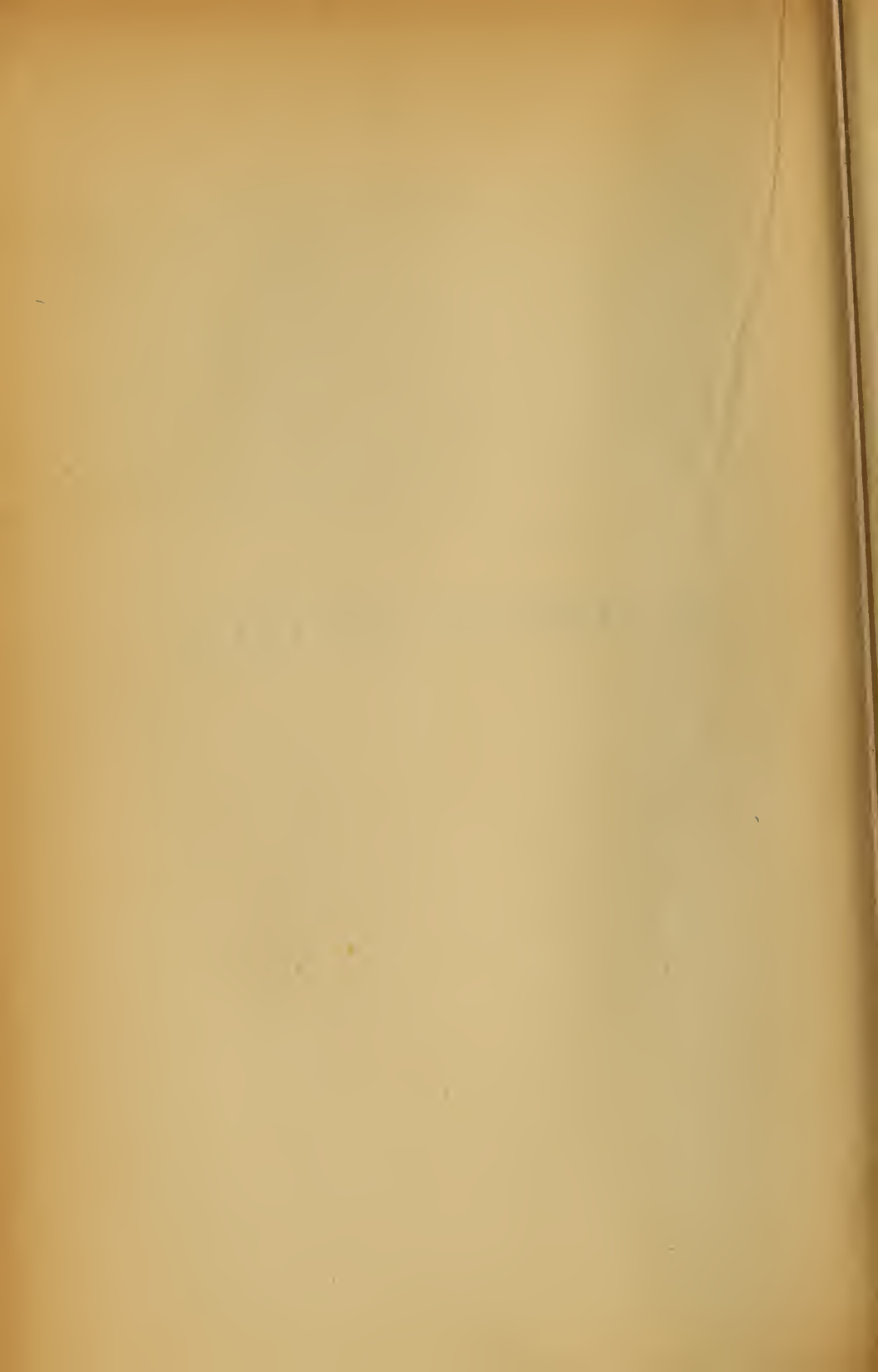
ginnastiche, per confermare che dalla sanità del corpo l'anima trae la sua miglior salute. Vedete bene, che Giovenale sapeva ridere, ma ridendo, sapeva pure dettar leggi di sapienza all'umanità!

E la malattia specifica del teatro di prosa italiano è tutta d'indole economica: l'organizzazione della famiglia artistica deve provvedere al presente e deve assicurare l'avvenire dei veri e degni lavoratori geniali della scena di prosa: ciascuno abbia il suo e tutti sieno guarentiti da una funzione economica logica, razionale, dignitosa. Le sproporzioni tra guadagno e guadagno debbono cessare, non senza premiare largamente il vero merito. Un soffio di vita nuova deve vivificare tutti gli spiriti innamorati del bello, e da essi, purificati e sicuramente alimentati, il teatro nostro deve attendersi la sua vita stabile e la sua gloria imperitura.

Il ricordo del carro di Tespi e dei pellegrini di Terra Santa, deve solo farci misurare l'enorme progresso civile raggiunto dalle forze artistiche dei giorni nostri. Oggi da un ordine amministrativo industrioso, sincero, veggente, saldo può solo trarre un libero funzionamento il nuovo teatro d'Italia, e può abbeverarsi di arte, cioè: rispondere allo scopo cui lo ha avviato e salutato il suo destino. Giacchè i governanti nostri credono sia inutile pensare seriamente ad un teatro come istituzione di Stato: pensiero balenato e morto nella mente di Cavour: si sostituiscano ad essi delle buone Società, erette non a proteggere, ma a sostenere, praticamente e dignitosamente, le funzioni di quanti teatri di prosa esistano in Italia, e sieno degni del nome che portano.

Come i comici dell' antico tempo avevano in cielo i santi Ginesio, Silvano, Ardellione e i beati Giovannibuono e Vaticinio, che pregavano per essi, perchè fosse loro resa meno amara e disagiata la vita, abbiano gli artisti d' oggi, con la conquistata coscienza civile, modo di trovare nelle iniziative provvide del pensiero moderno, quella via per la quale possono unire, in omaggio al decoro dell'arte e della patria, il buon senso della vita e il nutrimento dell' ideale, per la dilettazione e la esaltazione spirituale dei veri amatori dell' arte.

---

# IL GRANDE ARTISTA

## III.

Non più che venti anni fa, pareva che il palcoscenico italiano si preparasse ad attuare delle riforme benefiche alle leggi sempre rinnovantisi dell' arte. Dall' un capo all' altro d' Italia si discuteva di abolizioni di *ruoli* nell' ordine delle compagnie militanti e si parlava di dare un onorato riposo al *Deus ex machina* della vita e dell' azione teatrale, sostituirvi un' essenza di complesso, e incamminarsi così verso il razionale trionfo della collettività nell' animazione della scena. Io credetti, allora, che tal movimento d' idee fosse il naturale risultato d'uno stato di cose voluto dalla maturità a cui sembravano essere giunte la moderna guida e la vitalità sensitiva dell' arte a teatro, e volli precisarne, per la piccolissima parte che mi fu consentita, la tendenza, provocando, con aria di scettico, delle dichiarazioni da chi moveva all' avanguardia con simpatica veste di pioniere. Del breve scambio di concetti che questa mia mossa provocò, terrò parola nel corso di questo studio, in luogo e tempo opportuni. Al movimento d' idee concorse con efficacia la grande vittoria riportata dalla mirabile com-

media di Marco Praga, *Le vergini*, rappresentata la prima volta al teatro *Manzoni* di Milano nell'autunno teatrale del 1889, per opera della compagnia di Virginia Marini. La discussione che ne derivò fu larga, utile, umana, bella, nobile! Essa aveva una base di realtà, perchè moveva da un dato di fatto dei più cospicui, che rare volte l'arte si degna di offrire. *Le Vergini*, non erano soltanto giudicate per quello che erano a teatro, cioè: una magnifica commedia, ma per quello che significavano nel teatro cioè: una vinta battaglia di arte razionale, viva, colorita, oggettiva; un saggio eloquente di quello che deve essere la produzione artistica destinata alla scena.

Noi siamo abituati a partecipare al movimento di idee che si agita attorno al teatro e, liberamente, ne diciamo di tutte le sorti e di tutti i colori per confondere sempre più e sempre meglio il vero tema che dovrebbe condurci alle conclusioni inerenti alla specie organica del teatro di prosa. La critica non si propone, da qualche lustro a questa parte, che di magnificare o vilipendere, guidata da una soggettività morbosa, letale, il lavoro preso ad esaminare sotto la scorta, non già di quello che esso rappresenti, ma per quello che con cenni espositivi si viene indicando, da chi ne ha interesse, che debba rappresentare. Ne risulta ciò che oggi in maniera inquietante si verifica: una sequela di programmi d'arte inutili, che sembrano essere dettati dalla necessità del momento, mentre non sono che l'espressione più dolorosamente precisa dell'incertezza in cui vivono i nuovi produttori di lavori scenici, e l'affermazione più palese della loro impotenza nel-

l' affrontare l' eterna legge che regola la vita del teatro. I dibattiti provocati dalla nascita del capolavoro praghiano partivano da un glorioso fatto compiuto, quindi non si trattava di esposizioni di teorie intorno a ciò che deve essere la scena di prosa, bensì trattavasi di esaminare la portata di ciò che si era manifestato nel teatro, e poichè il prodotto mostrava le sue salde radici di forza, la critica ne studiò le fasi, e fu concorde nell'ammettere che con la sua apparizione, una via era stata aperta alla scena di prosa italiana, che poteva essere fecondata a tutto nostro vantaggio, non già con le solite imitazioni, ma con la fecondazione del primo benefico germe. E la via aperta, circa venti anni or sono, alle nostre scene, era da ritenersi semplicemente un ritorno a quella buona che conduce alla conquista della ragione nella finalità del teatro. La lotta per l' esistenza, sotto i suoi molteplici aspetti, allontana i nostri produttori da quel buon cammino. Essi, nella loro maggioranza, più che guardar in faccia alla vita e trarne l' ispirazione, l' osservazione e quanti altri elementi occorrono alla creazione delle loro opere, fissano lo sguardo in faccia a colui o a colei cui sognano di affidare il prodotto del proprio lavoro. Questa affermazione sembrerà arbitraria, ma oserei dire che essa riflette una verità d' indole pressochè generale.

Dall' incubo di cercare prima l' interprete e poi creare il dramma, si salvano ben pochi scrittori ai nostri giorni. Si ha così una produzione nata morta, poichè, quando al lavoro designato per il tale o per la tale artista manca, per le mille accidentalità che sogliono verificarsi sui palcoscenici italiani, l'uno o

l' altra, è come se ad esso mancasse addirittura la vita! Storicamente è dimostrato che i capolavori del teatro sono nati quando chi li ha creati non ha avuto presente altra mira oltre quella di rendere servigio all' arte, poco curando l' immediatezza del successo. E' pure storicamente dimostrato che gli artisti i quali si sono sollevati dalla linea normale della forza artistica, hanno sempre esercitato un fascino sulla fantasia degli scrittori, ma la produzione derivata da questo accoppiamento di simpatia, se qualche volta ha dato un risultato non disperso dal tempo, mai ha ottenuto la consacrazione completa della sua vitalità, in rapporto ai supremi canoni dell' arte.

Il ventennio è trascorso, ma quale affermazione di progresso abbiamo registrato a vantaggio del teatro nostro? Le discussioni ribelli lasciando qualche lieve traccia di sè, non certo infeconda, sono rientrate nel loro gran regno dell' inerzia. Gli andazzi negativi su i nostri palcoscenici continuano nella loro corsa precipitosa. Erano, dunque, le solite chiacchiere quelle che allora ebbero un momento di voga? Pare di sì, e cerchiamo di dirne in breve ed alla meglio le ragioni.

E' possibile che nel teatro di prosa italiano vi sieno artisti ai quali sorrida unicamente, come scopo primo della loro esistenza, la ragione dell' arte!

Non è male considerare le cose con animo disposto all' ottimismo. Ma le apparenze, i moltissimi fatti, pare che contrastino con tale possibilità. Le forze artistiche a teatro, con armonico cammino,

danno spesso segno di buona vitalità. Più il movimento si avvia a preparare un saggio di energia collettiva, più il risultato si afferma rispettabile ed utile. L' avvenire pare ci dia il conforto di un'arte di complesso. Per ottenere questo benefizio occorre desiderare che la pianta dei grandi artisti, così come si produce oggi, non dia più frutti! Noi, gente progredita, non possiamo concepire un' arte che non sia decorosamente curata, sotto ogni suo aspetto. E questa cura non può prendersela se non un gruppo di elementi rispettabili, coscienti, animati da nobili scopi, pronti a sacrificare la falsa vanità individuale al trionfo della vera luce dell' arte. Ineluttabilmente, l' opera d' arte deve primeggiare nel risultato teatrale, al quale ciascuno attore deve concorrere con una parte di sè. Soltanto così è possibile ideare la funzione regolare ed alta della scena di prosa.

Invece, quale ufficio esercita, nel campo teatrale, il grande artista? Mentre aggioga al suo carro ogni attenzione di pubblico; mentre assorbe ogni nuova esplicazione di forza, che dovrebbe derivare dalle altre energie concorrenti alla integralità della rappresentazione; mentre ogni altro elemento di vita artistica è sottoposto al suo imperio, a volte potenziale ed a volte capriccioso, allontana l'arte dalla sua finalità pura, perchè dal prisma di essa, una sola faccia dà fiumi di luce, mentre tutte le altre ne restano prive, e si ha così l' immagine esatta di un sole che non illumina il mondo, ma si limita a brillare soltanto nella proporzione sferica della sua esistenza. E l' arte è fatta di proporzionali armonie, e la verità non ha un solo aspetto. Certo, dall'ordine reale delle cose, non si può escludere l' in-

fluenza che esercita nel teatro il grande artista; ma, in tema d'arte, se ne potrebbe regolare la missione. Noi assistiamo dalla platea attoniti ai godimenti che ci procura un grande artista, e l'entusiasmo che esso ci desta, distrae la nostra attenzione dal ravvisare la realtà delle cose dalle quali siamo circondati in quel momento. Per esempio, assistendo alla rappresentazione di un capolavaro di Shakespeare, che alcuni dei nostri grandi attori hanno avuto l'indulgente compiacenza di ridurre secondo le proprie intenzioni e di adattare al numero degli attori delle rispettive loro compagnie, abbiamo tenuto sempre presente a quali ridicole proporzioni sono state assoggettate le altre parti della tragedia? Io non ricordo.

E la disattenzione ha condotto a considerare come sia stato precipuo còmpito del meraviglioso scrittore, di creare attorno a una gigantesca figura tante altre di nessuna importanza, e di servirsi di questo espediente in tutto l'ampio svolgimento della colossale opera sua. Nessun cattivo servizio più odioso potevano rendere all'immortale britanno certi grandi interpreti di tanta complessa opera! E l'uso é diventato così comune, che se domani un giovine attore, di mediocre fama, recitasse *Amleto*, e si circondasse di attori di merito riconosciuto per la interpretazione degli altri personaggi della tragedia, si griderebbe da certa critica forse prima, e dal pubblico certamente poi, allo scandalo, perchè si argomenterebbe che non era necessario che attori insigni sostenessero parti secondarie, e che l'attore discreto si assumesse quella del protagonista! E la bestemmia sarebbe pronunziata, ma la causa si

troverebbe nella meccanica abitudine creata attorno al modo di rappresentare e di ascoltare a teatro i capolavori interpretati ad uso esclusivo della glorificazione di un grande artista. Il male però non è tutto qui; è, bensì, maggiore nel teatro dei nostri giorni. Al grande artista è concessa la composizione di complessi artistici deformi; è concesso di imporre all' attenzione della critica e del pubblico quella qualunque mediocrità, specialmente se è parte dell' elenco delle attrici, cui accorda la propria protezione; è concesso ogni sorta di arbitrario adattamento dell' arte alle sue facoltà, alle sue tendenze, ai suoi errori. E l' effetto di tutto ciò non risulta come dovrebbe, ma è tollerato dagli intelligenti, subìto dalla folla e, mentre il privilegiato circonda la sua persona di onori e riempie la sua cassa di tesori, il teatro riceve nuovi colpi, e si avvia sempre più inconsideratamente verso la sua rovina. In Italia non abbiamo soltanto dei grandi artisti, ma disgraziatamente per noi, abbiamo anche delle parodie di grandi artisti! E se i primi attraverso il male che fanno, procurando qualche ora di vero godimento, gli altri ammorbano della loro imbecillità ancora più il palcoscenico e non procurano che delle irritazioni di nervi! Accanto alle poche buone energie, che con certa compostezza si vanno sviluppando tra noi, e che lasciano un certo diritto a sperare un miglioramento in un prossimo avvenire, troviamo una quantità di disgraziati presi dalla manìa della celebrità individualista. E poichè la funzione degli affari teatrali nel nostro paese, nella sua quasi totalità, è estrinsecata in maniera turpe, qualunque sciocco che voglia arricchire del proprio

nome, ed in caratteri cubitali rossi, un cartellone teatrale, non deve averne che la voglia, e il fatto si compie. Ma di costoro non è ora il caso di occuparsi, nè credo sia utile occuparsi mai, perchè sono da considerare quali esseri estranei all' arte. Torniamo, quindi, al nostro assunto principale.

Nell' antico come nel nuovo teatro, salvo casi rari, la funzione che esercita il grande artista è arbitraria. Il teatro potrebbe farne senza, nell' intento di contare sopra un maggior numero di artisti valorosi per non venir meno al suo scopo, che è tutto nel trionfo di un' arte di insieme.

La produzione teatrale, senza l' incubo del grande artista, o senza l' ambizione nello scrittore di averlo ad interprete, avrebbe il carattere che le è necessario e che si fonda principalmente sulla serena oggettività della sua concezione. Potrei citare molti esempi di lavori nostri scritti per il tale o il tale altro artista, che, dopo aver sostenuta la prova vittoriosa della scena, sono stati messi da parte, condannati ad un immeritato oblìo, solo perchè il grande artista, che ne aveva inspirata la creazione, non ha più creduto di onorarli della sua protezione. Ripeto, questa produzione, tagliata, come un abito qualunque, per la persona imperante su i destini dell' arte, ha dei vizii organici pei quali non è destinata a lunga vita, ma anche quella che, nonostante un tal difetto, ha resistito alla rappresentazione, è rimasta all' arbitrio del suo sommo interprete, che, con voluttà neroniana, ne ha voluto prima trarre il succo, e poi ha deciso condannarla al silenzio. E si aggiunga che i nostri grandi artisti impongono la così detta esclusività, per la quale

un lavoro drammatico, scritto per uno di essi, non trova, in caso di abbandono, ospitalità presso nessun altro. Quindi, sciupìo di forze da parte dello scrittore, spesso così punito della sua mal repressa ambizione, e trionfo dell' arbitrio da parte del grande artista. Questi particolari io li curo perchè ho avuto campo di constatarne molti. Non si creda perciò che m' indugi attorno a cose di un interesse secondario. Essi sono fatti per accennare in qualche modo alle vie seguite dai nostri maggiori artisti ed al maleficio che questi, non sempre in buona fede, esercitano sull' arte, pur restando, per la maggioranza del pubblico, il decoro più alto dell' arte stessa. La conclusione che si trae è amara. Un paese civile, per il godimento supremo che quattro o cinque grandi artisti procurano ai suoi cultori ed amatori d' arte, deve tacere dell' opera negativa che essi compiono a danno di uno dei suoi più importanti organismi: il teatro.

Non vogliamo essere ingrati verso la Natura se ci elargisce dei magnifici doni, mettendo al mondo artisti grandi o addirittura dei genii d' arte. No, Iddio ci protegga nel farci rendere evidente il pensiero che ci muove a constatare e rivelare delle brutture, alle quali sono estranee così la Natura come l' Arte! Il problema, cui rivolgiamo le nostre cure di studio, mette capo a fatti puramente e semplicemente materiali. Oh, vorrei vedere chi ardirebbe ribellarsi al Supremo Creatore d' uomini e di cose, se domani si degnasse di farci imbattere in una compagnia drammatica composta da venti o trenta glorie autentiche! E se un disgraziato

di tal sorta esistesse, non uno ma venti manicomi occorrerebbe aprirgli per la salvezza della sua povera ragione! I fatti materiali sono questi: il grande artista, tra noi (e mi smentisca chi può!), non muove al suo lavoro con un programma d'arte: egli, secondo lui, ne traccia un altro ben più importante, ed è di cifre! Noi stessi ci facciamo trasportare spesso dalle correnti ottimiste e ci facciamo paladini di tentativi che crediamo nobili, perchè, stando ai termini con i quali ci vengono esposti, li appoggiamo, perchè crediamo che sieno dettati da insospettabile sincerità. Il tempo ci fa accorgere che ancora un inganno è stato teso alla nostra buona fede, e così come abbiamo approvato con riserva, dolorosamente ci troviamo costretti a dire tutte le magagne che la fallita prova conteneva. Sono stato, e resto, uno dei pochi critici che hanno accolto con vero entusiasmo il tentativo novelliano della *Casa di Goldoni* (1). Chi muove a imprese audaci non può contare sopra una vittoria sicura. Si perda o si vinca, un solo dovere si contrae col mondo: il mantenimento del programma tracciato! Ermete Novelli ha mantenuto il suo? Il mio vecchio ed illustre amico, a tale proposito, in quel tempo mi scriveva: « Sai, caro Gaspare, nonostante i maligni, il chiodo è piantato ». Me ne rallegrai per la parte materiale, ma quale svolgimento ha avuto il programma della compagnia per la *Casa di Goldoni*? La sua risorsa maggiore è stata trovata con la rappresentazione di un repertorio di *pochades*. Ma questo programma è stato svolto, come nessuno

---

(1) « *Il Proscenio* » a. VII n. 6-7 (21 febbraio 1899).

ha sognato mai, da Ermete Novelli, fin dal 1885, cominciando, se mal non ricordo, da un teatro di Padova. Ma dopo quindici o sedici anni, dopo le nobili affermazioni d'arte eletta e la consacrazione di Parigi, era necessario andare a Roma e in nome di Goldoni, rendere un nuovo servizio alle *pochades*, che sono in fin di vita presso tutti gli altri pubblici d'Italia? Ma una piccola infrazione al programma è stata fatta per provvedere a certi urgenti bisogni di cassetta. Non giustifica nulla questo, ma rivela due verità ed impone che si studi quali delle due sia la *vera*: o la *Casa di Goldoni* è stata fondata male, o Roma non è progredita ancora al punto da rendere possibile tra le sue mura lo svolgimento d'una iniziativa d'arte insolita. Nel primo caso, il più probabile, la colpa è, dico così, d'indole privata, e bisogna scontarne a proprie spese la pena; nel secondo, trattandosi della Capitale, si confesserebbe lo stato barbaro spirituale al quale è ancor soggetto il pubblico italiano in fatto d'arte a teatro, e carità di patria imporrebbe che si compisse l'opera con i principii con cui si è iniziata, almeno per un periodo di tempo, sia pur breve, salvo a non rinnovare il patto della continuazione. E' lecito cadere per un'idea, non è consentito servirsene per snaturarla. Ermete Novelli, che è un grande e vero attore, con dolore certo del suo cuore, sarà ricorso alle *Frustate* e ad altre produzioni del genere, non ne dubito. Ma doveva resistere, non pel suo presente, ma per l'avvenire del suo nome!

Io, che conosco un poco addentro le cose del teatro, ammetto perfino che a lui sieno state fatte

delle pressioni da altri interessati nell' azienda goldoniana, per arrecare offesa al programma iniziale, e solleticare con *pochades* piccanti la morbosa curiosità d'un certo pubblico, ma chi lo giustificherà innanzi al decoro supremo, sereno ed imparziale del giudizio dell' arte? L' impresa da lui tentata, lo abbiamo riconosciuto e proclamato in tempi non sospetti, era di proporzioni gigantesche: occorreva, dunque, e in senso pessimistico, prepararsi ad affrontare tutti gli eventi! Su questo intrattenemmo, molto prima che alla vigilia dell' inaugurazione della sorridente buona opera, il bene animato suo iniziatore, e ci fu risposto, che la preparazione era delle più salde, e che tutto sarebbe potuto accadere, e non mai ch' egli fosse venuto meno al suo programma, reso noto in moltissime sue parti. Quella incognita, forse, doveva serbarci la sorpresa di farci constatare ciò che si è verificato al *Valle* di Roma, con l' ospitalità signorile che si è voluto accordare agli ultimi aneliti della *pochade?* Oh, Novelli, tu pure? Tu pure, in quei momenti, dovevi scendere in lizza per autorizzare gli imbecilli e gli speculatori, a proclamare che in Italia le iniziative d' arte a teatro, non sono possibili, perchè il pubblico non le incoraggia; che in Italia, in fatto di scena di prosa, non è riservato il trionfo che al mestiere il più sozzo? Tu non ti sei avveduto ch' eri troppo grande attore, e troppo direttamente interessato, per trovarti nella invidiabile condizione di poter attuare, con programma rigoroso, il sogno di dare a Goldoni, in Roma, una casa di stabile glorificazione. I volenterosi che ti hanno circondato, pur cooperandoti con amore, con zelo intelligente,

sono stati sopraffatti dall' impronta tua, e la compagnia che tu volevi, con pensiero generoso ed altamente civile, dedicare, nei suoi risultati d' arte, al padre della commedia italiana, è rimasta tua più che mai, e tua sarebbe rimasta sempre, finchè il tuo potere di attore geniale si sarebbe svolto sopra di essa. Vedi: in un sol caso tu potrai riuscire propizio ad una compagnia di complesso, la sola alla quale sia riservato il diritto della stabilità; nel caso, cioè, in cui ne assumessi la sola direzione, e riservassi alla tua gloria di attore poche apparizioni sul palcoscenico per recitarvi! In una Italia teatrale, come la nostra, questo non è neppure da considerarsi materia da sogno, ma, a *priori*, è da ritenersi il prodotto di uno squilibrio di mente! Dunque, Ermete Novelli, in vista di tutte queste ragioni, per una metà naturali e per l' altra derivate da una condizione pietosa ed insostenibile di cose, fatta alla scena nel nostro bel paese, nonostante tutto il valor suo e tutta la sua buona volontà di fare del bene, è dall' arte guardato come un nemico del teatro di prosa!

E l' affermazione non sembri cervellotica: i nostri grandi artisti perdono spesso di vista i doveri che vengono loro tracciati dalla via che conduce alla buona ed oggettiva funzione del teatro. Giuseppe Verdi, della cui serenità nessuno potrà mai dubitare, affermava che l' arte shakespeariana non richiede singoli interpreti colossi, ma impone una valorosa, compatta, vigile, disinteressata falange di artisti, disposta allo studio collettivo di un capolavoro. A teatro non si otterrà mai un risultato d' arte degno di ammirazione e di considerazione,

finchè le preparazioni non saranno compiute in base ad una logica nuova. L'affermazione del grande maestro, estesa alle fasi minori del problema che stiamo studiando, ci indica nel modo più eloquente, che, a giudizio dei più grandi e dei meno interessati competenti dell'arte, una rappresentazione teatrale non si potrà avere perfetta, se al suo risultato artistico non concorrono tutte le parti di cui si compone il complesso organismo della scena. E se giudizii autorevoli mancassero, non basterebbe forse l'indicazione costante che fa il vero gusto delle cose di teatro?

Ma ciò che sembra un disegno inattuabile, e che potrebbe maturarsi, se a noi italiani sorridesse la idea di un'arte nazionale garentita dallo Stato, diventa di impossibile attuazione, perchè vi si oppongono i più disparati e personali interessi. I nostri attori in generale, e i grandi artisti in particolare, sono miniere di vedute individuali. Se ne trovate due che possano intendersi sulla medesima cosa, potete gridare che è avvenuto un miracolo! Chi non ricorda il tentativo della Compagnia Nazionale? Fu facile riunire le forze più vive e geniali dell'arte, ma fu possibile forse di armonizzarle? Alle prove pareva di assistere ad un convegno di sovrani che rappresentassero nazioni diverse e parlassero opposti linguaggi. Le discussioni più facili ad accendersi non erano di arte, ma di diritti che ciascuno scritturato vantava per patto di scrittura. Le esecuzioni, cui davano luogo, erano indegne di una così eletta accolta di artisti, e il loro difetto stava tutto nelle disarmonie con le quali si sviluppavano; disarmonie che traevano la

loro origine dalla mancanza dello studio d' insieme, cioè dalla ragione fondamentale dalla quale si attingono gli elementi di coesione, di colorito e di vivezza. Paolo Ferrari si scalmanava inutilmente, gli amministratori della grande azienda piangevano invano sulla compagnia che puzzava di cadavere a mille miglia, l' anarchia cresceva, si allargava, si imponeva, e l' unico rimedio fu escogitato nel momento in cui si pensò di abolirla. Questo ricordo basterebbe a dimostrare lucidamente la fondatezza delle nostre osservazioni e la convergenza nel buon dato dimostrativo delle nostre argomentazioni. E, mentre la Compagnia Nazionale si scioglieva, perchè retta da più celebrità riunite insieme nell' apparenza e divise spiritualmente nella sostanza, un'altra compagnia, ben più modesta, quella di Giuseppe Pietriboni, girava l' Italia, entusiasmando i pubblici coi saggi di una recitazione di complesso, fusa e viva, alla quale concorreva l' arte di attori rispettabili, ma non rosi dal bacillo della celebrità.

Per le varie indicazioni fatteci dal teatro, conviene ritenere che i grandi artisti, presi e considerati separatamente, possono anche essere consacrati alla gloria dell' arte italiana, ma rispetto alla organizzazione di un vero teatro, curato ugualmente in tutte le sue particolarità, essi appaiono veri elementi negativi.

Ho detto, cominciando questo studio, che mi sarei intrattenuto attorno alle discussioni provocate, or fa un ventennio, dalla cosiddetta abolizione dei *ruoli* in difesa dell' arte d' insieme, ed eccomi giunto al momento adeguato. Il *ruolo*, a teatro, è una de-

signazione di grado e di qualità dell'attore. A differenza di quello burocratico, che, per lo meno, ha movimenti ascensionali, esso è schiavo d' una inamovibilità che, secondo le idee nuove, frutto di buona esperienza, inceppa ed arresta ogni sviluppo razionale di arte. Al *ruolo* non si giunge, ci si cade e spesso resta... male!

Si ritiene che sia una guida, e può anche darsi; ma se si credesse che serve a misurare la proporzione degli interessi materiali, non si recherebbe offesa a nulla ed a nessuno. Abolire il *ruolo*, sostituendo ad esso un altro modo per tutelare le ragioni di compenso nella classe degli artisti, è come restituire alle funzioni teatrali la libertà di cui hanno bisogno per essere degne del loro destino. Nel 1892, Ermete Zacconi e Libero Pilotto, associandosi in un' impresa d' arte, iniziarono la campagna contro i *ruoli*, eccitando dibattiti calorosi, dispute altisonanti; provocando sentenze bizzarre. Ebbi il piacere di trovarmi tra i primi giornalisti che si occuparono del programma audace della nuova compagnia, il cui elenco conteneva i nomi degli artisti disposti per ordine alfabetico. Non dovetti essere buon lettore di quello che a me parve un ardito disegno, perchè in risposta al mio articolo, in cui esaminavo ed illustravo le idee dei due egregi soci Libero Pilotto mi diresse la lettera (1) che qui mi piace di ricordare:

---

(1) « *Il Piccolo Faust* » a. XVIII, n. 33 (11 agosto 1892).

*Carissimo signor Di Martino,*

« Ella è il primo dei Pubblicisti Italiani che, annunziando la formazione della nostra compagnia, discute largamente e seriamente i nostri propositi. — Zacconi ed io le dobbiamo sincera gratitudine e La ringraziamo di gran cuore, ma appunto perchè Ella è il primo a parlare pubblicamente del nostro programma, deve consentirci che nel più sommesso modo, noi le rispondiamo pubblicamente, a fine di precisare *matematicamente*, fin d'ora, i termini della responsabilità che ci assumiamo al cospetto dell'Arte, della Critica e del Pubblico, e onde chiarire alcune cose, che, nel modo da Lei seguito esponendole, potrebbero quella responsabilità aumentare, in grado per noi insopportabile.

« Di ciò che abbiamo fatto e faremo, Ermete Zacconi ed io, vogliamo sempre rispondere con piena coscienza, ora e in avvenire..... ma non ci devono essere nè malintesi, nè equivoci. — Togliamoli dunque, sino da adesso, e Lei, buono e cortese, ci offra la maniera di eliminarli, caro Di Martino, accordandoci ospitalità nel *Faust.* Sarà un titolo nuovo alla riconoscenza che già dobbiamo a Lei e al buon Lambertini.

« Vede?! — Zacconi ed io, siamo dei rivoluzionari tiepidissimi... rivoluzionari con un buon po' di coda... o meglio ancora... convinti che, in arte come in politica, le rivoluzioni somigliano spesso ai salti fatti nel buio... siamo piuttosto degli *evoluzionisti.*

« Oh!... quanto all'evoluzione, noi vi apparteniamo sino al radicalismo... sino alla rabbia... se si può dire. — E da buoni evoluzionisti non intendiamo già di abolire *completamente e d'un sol colpo* i così detti ruoli.

« Anzitutto noi pensiamo che codesto sarebbe appunto un salto nel buio e che tentandolo, nel momento attuale sarebbe un precorrere i tempi. — Certe riforme non si

ottengono di punto in bianco, ma gradatamente e per ordine.

« Noi quindi, caro Di Martino, ci accontenteremo di fare i primi gradini che a quella riforma conducono... felici se, rompendo le viete tradizioni che verso quella meta hanno sempre impedito d'avanzare, su quei primi gradini sapremo tenerci ritti, prender lena per farne degli altri, e salirli, uno ad uno, quanti sono.

« Niente abolizione totale dei ruoli dunque. — Per seguire passo a passo il movimento odierno della letteratura drammatica, noi siamo convinti che basti, per ora, togliere ai così detti ruoli **ogni immobilitá ed ogni assolutismo**... e questo abbiamo avuto di mira nella formazione della nostra compagnia, e di questo ci siamo assicurati mediante regolari contratti con oltre a trenta tra attrici ed attori, scelti fra quanto v'ha di migliore e di più promettente, nell'arte militante.

» Togliere le immobilità e gli assolutismi ai ruoli, e vale a dire... sottomettere ad ogni esigenza, in ogni caso tutta una compagine d'artisti, al criterio e alla volontà del Direttore... non è ancora esattamente quello che si chiama l'abolizione completa del ruolo..: ma è qualche cosa di simile, e il resultato, ottenuto a furia di pazienti insistenze, di buone maniere, di persuasioni, di dibattiti lunghissimi, di curiosissime polemiche, d'improbe fatiche, (poichè data l'educazione attuale dell'attore in genere le idee da noi bandite, sono ancora per molti, vere e proprie apostasìe) il resultato ottenuto, ripetiamo, darà senza dubbio, buoni frutti all'arte prima, e quindi al Pubblico e all'artista.

« E nemmeno abolire completamente la *farsa* (1) intendiamo Zacconi ed io, carissimo Di Martino. — Ci serviremo delle migliori e meno sciocche intanto, poi mano

(1) Dell'abolizione delle *farse* ha primo in Italia parlato e scritto il compianto *attore brillante* Francesco Garzes.

a mano andremo sostituendovi qualche cosa di più geniale e proprio, di meno inconseguente e balordo, e i nostri Pubblici non se l'avranno a male, scommetto, se in luogo della: *Sposa e la cavalla* o della *Strega bianca e la strega nera*, uno dei nostri attori comici, reciterà loro, a mo' d'esempio: il *Bacio* di Banville.

« Quanto poi alla furberia ch'Ella, mio buon Di Martino, appioppa più specialmente a me... e cioè all'accusa ch'Ella mi muove di valermi della circostanza, per caso speciale, favorevole al mio concetto, e di gridare ai quattro venti: *nessuna prima donna..*, perchè in realtà prime attrici non ce ne sono..: mi permetta di dichiararle che Ella è in grandissimo errore. — Ce ne sono delle prime attrici! — Non hanno forse tutti i requisiti per esserlo completamente, ma ce ne sono di abilissime anzi, e tenute al posto, come si dice nel nostro gergo, figurerebbero anche di più e farebbero maggiormente l'interesse loro, quello dell'arte e dei capocomici. — Ma le tenga un po' al posto, se Le riesce?! — Niente. — Viziate inscientemente da tendenze contrarie, d'ambiente sempre... spesso dagli applausi incondizionati del pubblico, e talvolta dalle cortesie della Critica... vogliono far tutto... anche se la voce non si adatta... se l'età è in contraddizione..· se la figura non si presta, ecc... ecc. — D'accordo con Zacconi, io ne ho interrogato più d'una... e ho cercato di catechizzarle alle nostre idee... di convincerle... ma fiato sprecato. — Vogliono essere assolute e sole! — E allora?... Il nostro programma evoluzionista che assomigli e si avvicini alla invocata abolizione dei ruoli? — Com'Ella vede, si è dovuto pensare al rimedio, e poichè a coprire tutta la linea così disuguale di parti, qual'è quella della prima attrice, non potemmo conciliare due diverse figure di primissimo ordine, ne abbiamo prudentemente raddoppiato il numero offrendo in tal modo al Direttore, maggior varietà ed uguale e più diviso valore.

« Codesto equilibrio, ch'Ella, Di Martino, reputa otte-

nuto più a buon mercato, creda a me, che ne so qualche cosa, costa invece molto di più! Ma poco monta, purchè l'equilibrio esista qui, come nel così detto ruolo riserbato a Zacconi al quale, Ella, certo non volendolo, fa il torto di credere che abbia voluto scendere in piazza a gettare il grido sedizioso della ribellione, per poi scappare a rintanarsi in casa a mormorare egoisticamente tra sè: » Cambiatevi pure voialtri, cari confratelli; trasformatevi a piacere come tanti bigatti da seta. . ma io rimango qual sono... io sono intangibile! — ».

» Pel suo dubbio in proposito, ho una risposta trionfale, caro Di Martino, e godo si presenti occasione di parlarne, poichè essa non solo onora il mio socio, ma ne rispecchia gl' intendimenti, che sono tanto belli quanto saldi, in cuor suo.

« Con raro esempio, sino da quando iniziammo la formazione della compagnia, Ermete Zacconi, volle prima d' ogni altra cosa provvedere al caso di non trovarsi appunto *troppo solo*, com' Ella dice, e *troppo primo attore* ed al suo fianco, scegliendolo tra i più promettenti, chiamò un giovane che superò con successi lusinghieri, arditissime prove. Nè basta! — Ermete Zacconi volle provvedere a conservare l' equilibrio necessario in tutti quei casi nei quali egli reputerà d' innalzare sino a sè il giovane primo attore, scritturando a bello studio una seconda balda speranza dell' arte nostra, perchè a sua volta surroghi il compagno e ne tenga il posto con onore.

« Riassumo e finisco, caro Di Martino.

« Ermete Zacconi ed io promettiamo, perchè sappiamo di poter mantenere: l' abolizione completa ed assoluta, se non dei così detti ruoli, *d' ogni immobilità e di ogni assolutismo di essi*, non per uno o per qualcuno dei nostri scritturati, ma per tutti indistintamente gli artisti che faranno parte della nostra compagnia. — Faremo tesoro di tutto ciò che conservano di buono le vecchie tradizioni... rigettando tutto quello che hanno di dannoso e d' incompatibile. — Rappresenteremo di preferenza le mi-

gliori novità... poi quanto di nuovo cì capiterà, purchè porti con sè almeno l' impronta, almeno l' affermazione artistica. — Bandiremo dal nostro repertorio i saggi scipiti, i tentativi abortiti, le nullaggini, preferendo ammanire al pubblico, in tal caso, delle risurrezioni, scelte con giusti criterii nei vecchi repertorii, e ove occorra, anche negli antichi. — La riproduzione stessa d' una tragedia... perchè si possa ottenere con ogni regola d'arte... non ci arresterà.

« Seguendo le forme del momento... sull' attenti di quell' avvenire... il ritorno a quello del passato, con giusta parsimonia e con sapiente misura, non toglierà nulla a nessuno... e tutto questo che Le ho detto, noi faremo, caro Di Martino, perchè sentiamo di poter fare; — niente più — ma — niente di meno!

« Il programma, benchè modesto, a volerlo saldamente attuato, costerà certamente non breve lavoro e non poche fatiche, ma Zacconi ed io abbiamo ancora fede nel pubblico e nell' arte, e se riusciremo a volgere in pratica azione le nostre idee, non è un canonicato che chiederemo in compenso. Ci basterà vivere modestissimamente, ed uscirne con onore.

« Creda, caro Di Martino, ai migliori sentimenti.

Bologna, lì 8 agosto 1892.

*dell' aff.mo suo*
**Libero Pilotto**

Come avete visto, la lettera, mentre accenna anche a riforme d' importanza secondaria, rivela un po' il modo scettico con il quale io accolsi l' idea lanciata, e si affretta a chiarire alcuni punti, risultati troppo impegnativi, quasi per alleggerirne il tono e la consistenza. Così il programma si attenuò e da rivoluzionario che era, divenne evoluzionista.

E non sarebbe divenuto poca cosa se non si fosse arrestato alle prime prove, se non avesse descritta la sua parabola camminando, anzi saltando a ritroso, come i gamberi! Che cosa diventò, dopo due o tre anni di vita la compagnia Zacconi–Pilotto? Quello che erano rimaste tutte le altre, specialmente quelle ancora rette dal peculio dei vecchi capocomici. E allora? Convien dire che se lessi male il programma, in cambio lo intuii bene. Esso veniva in un momento in cui non si trovava disponibile una prima donna alla moda, e quindi si fece di necessità virtù, armonizzandone quattro: la Serafini, la Pilotto, la Magazzari, la Varini! Occorreva indorare la pillola, e a ciò provvide l'ingegno e la fantasia dei due artisti. Nonostante la compagnia traesse la sua origine da questo adattamento, essa però diede dei saggi di recitazione d' insieme, che ancora ricorda con compiacenza, chi ebbe campo di ammirarli. E con ciò vogliamo provare che in mancanza di un astro, possono più satelliti farne le veci, e non senza spargere la necessaria luce. Almeno questa pel teatro, inteso come corpo organico, è buona ed utile astronomia.

Non, dunque, da vera maturità di fatti, ma da personali interessi, fu agitata la quistione dell' abolizione dei ruoli, e, naturalmente, il risultato delle accese polemiche non poteva che essere negativo. Molte chiacchiere, parecchio rumore, quindi il silenzio e l' oblìo. Come poteva attuarsi il sogno di una compagnia di complesso, quando un gruppo di eccellenti attori si trovava a circondare un poderoso artista? Donde trarre l' armonia da queste forze in così palese conflitto proporzionale? Dove-

va accadere ciò che accadde: man mano che il tempo trascorreva, il repertorio di Ermete Zacconi diventava più personale, più individuale per l' attore, e finalmente è giunto ad anteporsi all' azione collettiva della compagnia, al punto che il pubblico, e non a torto, la maggior parte delle volte non va ad ascoltare un lavoro eseguito dalla compagnia di Zacconi, ma si reca al teatro per ammirare Zacconi, che personifica un dramma! Certo da questo non si ottiene che diletto, ma il godimento, per grande che sia, è fatto per distruggere un organismo di logica, di verità e di bellezza!

Dunque: o il privilegio della grande arte si estrinseca come una missione, o, poichè questa è dannosa, è meglio allontanare il privilegio dalla funzione normale del teatro. Ma non è ancora possibile parlare in Italia di missione di artista, quando l'esplicazione del potere della grande arte costituisce solamente una questione di lucro eccessivo! Qualche tempo fa a Giovanni Emanuel, fu proposto di mettersi alla testa di un nucleo di giovani forze intelligenti, e avviarle, dirigerle con severità, per dare vita ad un organismo d' arte giovanile, forte e lieto. Al direttore si sarebbero riservate rare apparizioni alla ribalta. Il grande artista, in sulle prime, sorrise alla proposta, ma, dopo alquanto tempo, a chi gli chiese che desse una risposta, disse: « Amico mio, prima che mi decida a farla soltanto da direttore, voglio tentare ancora un poco di speculazione! » Io non dico che in queste parole stia una bestemmia, ma noto che nessuno dei nostri grandi artisti pensi a sacrificare qualche lieve cosa di sé per rendere servizio, come accadde altrove, al buon teatro.

Nelle altre Nazioni si nota come, non fosse altro, nei teatri di Stato, si renda possibile la convivenza di più grandi artisti. Basterebbe, per tutti, citare la *Comédie Française*. Ma a che insistere nel ren dere nota una verità, oramai diventata dominio della storia?

Nella patria di Eleonora Duse, torrente di energia d' arte, non esiste un teatro che sia degno della nuova Italia.

La Duse stessa, non ha corso il mondo dietro idee inafferrabili, o sogni passionali, o bellezze astruse? E quale bene Ella fa al teatro del suo paese? Quale sacrificio si è imposto per accrescergli decoro o concorrere a dargli la vita organica che gli manca? E poichè nulla è sperabile dai grandi; poichè nessuna armonia può stabilirsi, non per giovare alle persone, ma per rendere possibile una loro azione concorde a vantaggio del teatro, è bene volgere altrove lo sguardo, se veramente se ne vuole vedere eretto, ed in modo incrollabile, l' edificio. Si è detto che il teatro discende per non morire, e si è detto una cosa ingiusta.

Chi discende non è l' arte: è quella povera gente che senza fede se ne fa credere sostenitrice. L' arte rimane salda nella sua altezza suprema: chi la raggiunge vuol dire che è salito! Le folle che ne sono avvinte e se ne imbevono, sono quelle che non si arrestano nel cammino fecondo e felice che conduce alla conquista del bene e al godimento del bello! Ma il bene e il bello, a teatro, non possono aver possanza e vita, se non traggono origine dall' eterno contrasto che è in ogni azione della vita stessa.

La coltura metterà i nuovi attori in grado dì comporre il nucleo organico che occorre alla funzione complessiva del teatro moderno, che è fatto principalmente di arte e di logica umana!

L' Italia terrà il grande artista come sua gloria d' arte, ma il teatro, finchè esso nulla gli sacrifica lo considererà come suo nemico. Una collettività colta e intelligente d' artisti varrà meglio che pochi singoli miracoli d' arte!

---

# LA CRITICA AFORISTICA

## IV.

Tra le eresie più impudenti che per opera della critica aforistica corrono per le vie del teatro, quella che più vi scorazza indisturbata, seminando cumuli granitici d'oscurità e di errori, è la seguente:

« Le commedie si giudicano a teatro. »

Questa sentenza, forse pronunziata in un momento di noia da un critico molto afflitto dalla persistente pioggia sul suo capo, di copioni e copioni, forse emanata in piena buona fede, forse spremuta da una confusa concezione dell'arte scenica, ha trovato terreno fruttifero nella moltitudine meccanica che ingombra l'arte drammatica, e il suo successo è stato enorme.

Ancora oggi trova seguaci, trova fedeli applicatori; ancora oggi domina, come signora assoluta, come il cànone dei cànoni, tra il vasto mondo degli adoratori delle frasi fatte.

Queste frasi fatte, specialmente nel mondo del teatro di prosa, sono state scoperte a tutto vantaggio del torpore, sacro ai cervelli pigri.

Non stancare la mente, *non pensare*, vivere di un bene stereotipato sorriso, ecco una mèta che

ogni ben formato idiota, sa di raggiungere senza lotta, ai suoi fini altissimi, di conquistare il massimo dei lucri con il minimo di prestazione mentale.

Le « commedie si giudicano a teatro » dice la sentenza malefica, elevata dalla critica aforistica, a direttiva d'esegesi, giova ritenere, più per forza di inerzia, che per una visione di utilità estetica ma certo con evidente danno della finalità del teatro di prosa. Non si può negare una nativa genialità nel comico italiano, nè una tendenza all'improvvisazione ancora più istintiva. Quando tali qualità sono messe al servizio di una nuova commedia, risulta una situazione ambigua che turba la purezza dell'espressione scenica. Chi può dire da un momento all'altro, fin dove operi il commediografo e fin dove agisca l'esecutore? Quale esperienza critica può epurare una così scaltrita ambiguità ai fini dell'esattezza del giudizio nei riguardi del valore dell'opera in sè e in quelli della sua vivificazione scenica? In questa funzione critica non è dato parlare di presupposti intuitivi; in essa non si può parlare che di conoscenza intellettiva. Il critico serio, e ne abbiamo, vuol conoscere l'opera nella sua forza, nella sua grazia particolare, prima di vederla vivere al fuoco della ribalta. Nel compimento di questo semplice dovere, si salvano i diritti di due facoltà, quella dell'autore e quella dell'attore, riconoscendo a ciascuna il proprio merito. Dire la « commedia si giudica a teatro » è voler creare una confusione aprioristica, per la semplice ragione, che trovandoci dinanzi ad una rappresentazione scenica integrata, non ci è dato di distinguere la derivazione dei varii poteri che concorrono ad integrarla.

Nè vi può essere presunzione critica che possa affermare di leggere miracolosamente, tanto nelle intenzioni dell'autore quanto in quelle del vivificatore scenico, mentre l'opera si svolge nella rappresentazione teatrale.

La funzione del critico, ripeto a me stesso, non è arte da indovino, nè la speciale vita dell'arte a teatro, può esimere il giudice di pronunziare la sua sentenza quando non sia acquisita alla conoscenza di lui il fatto artistico con tutta la genesi del concorso vario dell'ingegno teatrale effettuato nella rappresentazione integrale del dramma.

L'onesta sentenza del giudice, nel caso in esame, riesce di una grande utilità al cammino del teatro. Il mondo sa di quale e quanto merito sia dotata la commedia; di quale e quanto merito siano in potere le forze singole degli esecutori e quella del rispettivo loro integratore.

Nella probità del processo critico illuminato dalla conoscenza esatta del fatto artistico, riposano tutti i fattori essenziali, concorrenti all'animazione della vita scenica, perchè di ognuno si può conoscere ed additare il grado di preparazione e la virtualità felice delle proprie attitudini.

Il teatro, così com'è praticato tra noi, sembra un grande prigioniero a cui da folle barbare si tolga il modo di rivelare il proprio interno. In suo nome parliamo tutti, nessuno però muove a spezzare un anello della terribile catena che lo rende schiavo. Restituire il teatro alla sua libertà, è un trionfo che non sembra destinato ad esser vanto della nostra generazione, nè di qualche generazione prossima.

La libertà del teatro, come tutte le libertà ga-

gliarde di luci mentali, non è nell' arbitrio del particolarismo, ma è tutta basata sul vasto organismo delle sue leggi, che costituiscono e saldificano una immensa forza ideale, non destinata a morire, come l'idea di Dio, secondo la verità poetica di Carlo Wagner! Se in Italia, sia pure come prodotto di germinazione spontanea, non si verificherà un movimento mirante a liberare il meraviglioso prigioniero così, come dal 1850 al 1860 circa, era balenato nella mente di Camillo Cavour, le nobili teorie delle applicazioni dei più semplici doveri nella vita spirituale della scena, resteranno lettera morta, e il pubblico continuerà a credere di avere un teatro che non ha, e resterà nell'illusione che gli spettacoli scenici che si offrono alla sua curiosità, al suo svago, al suo godimento (vogliamo dire anche così e crepi l'avarizia!) siano il meglio che possa dare una Nazione essenzialmente artistica, com'è l'Italia!

Leggendo nella quiete dello studio una commedia, e potendo dar vita al fantasma mentale della sua messa in azione, voi fate la piena conoscenza dell' opera, tanto in quello che ha di concreto, quanto in quello che attende dall' incarnazione della scena. Così edotto, voi sapete ciò che il commediografo vi ha dato, e ciò che vi dovranno dare, in via relativa, si capisce, le risorse sceniche, per cura dei proprii attori ed affini; e vi trovate in una completa tranquillità di coscienza nel momento in cui dovete assegnare a ciascuno, secondo il criterio che vi siete scientemente formato, la valutazione del rispettivo merito e demerito. Questa semplice teoria potrebbe anche far ridere, se io volessi darla come una scoperta dovuta alle mie personali

ricerche; ma essa, poichè vuol essere un richiamo ai doveri che impone la vita intima ed essenziale del teatro di prosa, non può far sorridere e tanto meno ridere le persone serie, che dedicano il loro tempo allo studio dell'arte drammatica, le quali sanno benissimo che nella pratica, nella ristretta esistenza a cui è avvinto in Italia il teatro nelle sue azioni del giorno per giorno, si vedono cose orribili e sinistre, confusioni di valori e di termini, inquinamenti di spiriti e di sensi; e, infine, anche di questa pratica dolorosa si potrebbe sorridere, se però essa non servisse a *creazioni* permanenti di fame usurpate, ad avvilimenti di nobili tentativi, ad ingannare il mondo ingenuo e distratto degli spettatori, a farci adagiare in un quieto vivere che disonorerebbe varie tribù d'idioti, sotto l'usbergo del sentirsi difesi dagli aforismi di una critica che nel tradizionale letto di Procuste non vuol vedere altro che il sacrifizio degli sciocchi!

Nessuna preoccupazione, dunque, di sembrare *candido*, mi vieta di opporre contro una eresia, lanciata come una ingenuità, ma che ha fatto tanto cammino fortunato in proprio vantaggio e ai danni delle tavole fondamentali del teatro, la mia prosa ingenua.

Vi sono commedie che dànno noia a leggere. La fonte del copione in Italia è ricca di liquido senza sali. Il critico non ha tempo di leggere tante commedie nuove, prima della loro rappresentazione, quante da un pezzo in qua se ne eseguono in Italia, togliendole in gran parte dai più oscuri giacigli cretinoidi delle varie parti dell'estero. Sta benissimo. Ma allora, si parli dei teatri, così come sono

ridotti in Italia, e non in nome e per conto di quel teatro che tra noi per la sua storia e per la sua attualità è in mente di pochi, mentre dovrebbe essere nel desiderio della Nazione.

La distinzione, a titolo di propaganda, gioverebbe alla buona causa, e chi sa che anche tra noi, per virtù del genio della nostra razza, non sorgesse il teatro protetto da tutte le libertà in difesa e in osservanza della universalità delle sue leggi!

Chi può dire, accenno innanzi, dove finisca l'opera dello scrittore, dove cominci quella dell'interprete, e viceversa, in una rappresentazione a cui si assista impreparati? Voglio ripeterlo per ricordare qualche idea divenuta anch'essa luogo comune.

Dicono (chi può dirlo ci pensi chi legge) che una commedia cattiva può essere salvata da un ottimo attore e che un cattivo comico può rovinare un capolavoro. Bella scoperta! Eppure, intorno a questa umile cosa pratica, molto si è scritto, moltissimo si è polemizzato, parecchio si discetta, infinitamente si chiacchiera. Per dedurne? Ecco: gli autori per concludere che senza di essi il teatro non vivrebbe e gli attori non conoscerebbero le vie dell'interpretazione che conduce alla dignità e rinomanza nell'arte. I comici per sostenere che senza di essi molti poeti drammatici resterebbero inediti fino al giorno del giudizio finale! Lotta d'idee? Neanche per sogno, come vedete, ma conflitti di interessi basati sulla parte inferiore del reciproco ingegno, cioè, su quella mercantile eloquenza che la sapienza latina indica come capace di trionfare, usurpando il trono alla verità e alla purezza!

Sta in fatto, e ciò per l'oggettività dell'assunto,

che gli attori, in generale, sembrano meno bravi in capolavori conosciuti da tutti gli spettatori, che non nelle commedie sconosciute al pubblico e alla critica formalistica. Che è questa, se non la prova indistruttibile, che alla rappresentazione delle commedie nuove, e del tutto sconosciute agli ascoltatori, al pubblico l'attore risulta più vivo del commediografo, e alla critica impreparata, riesce impossibile, come già abbiamo visto, di precisare con quanto di genialità dello scrittore e con quanto dell' animatore scenico, si sia conseguita la vittoria? Ciò, s' intende, in tema di vittoria. Poichè, in caso di caduta, l' unilateralità della critica preconcetta, giunge persino ad escludere una eventuale responsabilità dell' attore, e ogni carico, con discreta dose d' ingiurie, è riserbato al drammaturgo!

Vero è che il tempo fa giustizia, e che per i lavori saldi vi è un sicuro modo di trionfare in seguito; ma che cosa è anche questa, se non un' altra chiara dimostrazione degli errori di parzialità cui dà luogo il formalismo aprioristico di certi giudizii improvvisati?

Insomma, si chiacchiera, si cerca d' intontire la gente neutrale, per conseguire il nobile scopo di tutelare i propri interessi. Ma la bottega va male, si parla di crisi da un pezzo e dovunque; e le cause?

Di ciò parlo altrove, e qui bisogna occuparsi dei disguidi che ha prodotto e produce al teatro, nel suo forse involontario programma d' inimicizia, la critica aforistica.

I forti critici della vecchia e i preparati della nuova generazione, sanno che le idee preconcette

disonorano la concezione, la orientazione, la penetrazione e il gusto della critica, e come essa sia e costituisca, nelle mani di chi sa, la vigile, palpitante, febbrile comprensione che assorbe, assimila, esamina, rispecchia e valuta gli spiriti e le forme dell' opera d' arte, tante volte e variamente, quante volte e diversamente, madre natura consente allo ingegno di manifestarsi, svilupparsi e concretarsi in prodotto tangibile. Quale manualetto teorico-pratico del critico può servire a questo compito tutto geniale ?

Nessuno. E come si può assolverlo? Con l' incontro fortuito di menti e menti privilegiate, deste, nudrite, sane, atte a produrre e a capire, a capire e a produrre, senza prevenzioni, senza ceppi, liberamente, con felicità d' intuito, con facoltà d' espressione, con potere di dar vita al fantasma e provocare, rappresentazioni mentali.

Il resto è chiacchiera, ripeto volentieri la parola, è mestiere, è noterella da bottegaio, rendiconto da cranio angusto, è cosa che può trovar credito tra l' opportunismo dei teatri, non mai adatto accoglimento nei superbi rigori semplici e sprezzanti del teatro, così come rari veggenti, anche in Italia, lo sospirano da sei secoli, ripetendo spesso il segno di aver diritto a sospirarlo!

Una grande commedia può essere rovinata da un istrione. Che novità! E' quello che si è visto e si vede ogni giorno. Un grande attore può salvare una pessima commedia. Altra novità!

Ne abbiamo piene le tasche d' esempii d' ogni natura e d' ogni proporzione. Ma tutto questo non ha nulla di comune con la valutazione critica

propriamente detta. Soltanto, così l' ignoranza che l' impreparazione, non metteranno mai le cose a posto, anzi creeranno motivi a illeciti sfruttamenti.

Se l' autore vale più dell' attore, opera per opera, o per lo meno, per quanto vi entra l' uno e per quanto l' altro, è cosa che deve dire la critica degna basando il suo giudizio sulla conoscenza profonda del fatto artistico offerto al suo esame ricostruttivo e alla finezza illazionistica del suo gusto.

Questo, e non altro.

E per ottener questo, bisogna svalutare tutta la congerie dei luoghi comuni, delle frasi fatte, delle eresie, delle viete teorie strampalate della critica massa, della critica zavorra, della critica oscurantistica, della critica da corto circuito, così cara al mercato del teatro e ai mercanti dell' arte!

Svalutare tutte le *interruzioni* interessate per restituire la corrente alla sua libera funzione di *crear* luce!

I forti della vecchia e nuova generazione critica, sanno che i teatri per vivacchiare hanno bisogno di votarsi alla moda più brutale e vertiginosa, e sanno del pari che il teatro rifugge da queste mode opportunistiche, e che solo attinge all'erculea plasmazione della sostanza immortale! E questa non è frase vuota e rumorosa, ma è verità che non teme urti e confutazioni, poichè le opere tolte alla violenza dell'anima universa, siano piccole o vaste di proporzioni, sono i soli segni pei quali ci è consentito di misurare il cammino fatto dall'arte drammatica.

Un interesse supremo dovrebbe animare gli spi-

riti eletti d' Italia, non per muovere ad una nuova crociata contro i mulini a vento, ma per lasciare i varii teatri della penisola alla loro piccola e avvilente lotta commerciale, e mirare verso la fondazione statica e artistica del teatro in Italia. Dico a ragion veduta — « in Italia » e non « italiano » — perchè non sarebbe concepibile una sede organica di teatro nazionale, senza che attraverso alla sua attività illuminata, non passassero, alternativamente, i capolavori dei più gloriosi teatri del mondo.

Il cammino del teatro drammatico tra noi, presto o tardi, ma ineluttabilmente, dovrà dirigersi per due vie: una maestra, quella che mena al teatro per il quale è possibile una funzione d' arte, emanazione diretta del suo genio; l' altra secondaria, zeppa di tutti i viottoli affidati al capriccio del caso, in cui i mille e mille teatri potranno continuare ad essere schiavi delle mode, delle fanfaronate comiche, dei pervertimenti delle folle, e dell' illustrazione portentosa della critica aforistica. Questo è avvenire, ma il presente?

Accanto al brutto palese che vediamo e ci rattrista, si scorge, di tanto in tanto, un raggio di sole che non ci fa vedere lontana l'apertura della via maestra. Non è forse vero che fra mille teatri votati all' inconsapevolezza, ci è dato talvolta di scorgerne qualcuno in cui l' arte non passa come un mito? E' una stella dispersa in un firmamento reso nero dalla tempesta? Sia. Di punti luminosi in punti luminosi, rifacendo il cammino storicamente, Jean Aicard ci ha ricordata di recente la via che ha condotto alla fondazione della Casa di Molière, la magnifica *Comédie Française!* Non è sperabile

che passi la tempesta anche sotto il cielo teatrale d' Italia?

Siamo in un quarto d' ora di cecità che Eleonora Duse, sempre divinamente ipersensibile, ha bollato di bassezza, e non bisogna sgomentarsi per esso. Devono i forti della critica combattere per aprire il solco tra le cose notabili e quelle trascurabili. Così facendo si disperderà la semenza infetta della critica improvvisatrice e formalistica che reca immenso danno al progredire dell'idea del vero teatro nel nostro paese. Bisogna in una lotta alta, lucente e tenace, impedire che nel nome dell' arte i più volgari mestieranti del teatro, facciano credere al pubblico italiano, che in casa nostra si vive nel migliore dei mondi possibili! Bisogna far risultare fino all' evidenza che in Italia è in decadenza il mercato teatrale, e non le fonti palesi e le energie occulte dell' arte drammatica. Bisogna far distinguere tra il teatro che esige tutte le più entusiastiche cure degli spiriti eletti, e i teatri che debbono subire la fatalità della loro vita precaria nel campo della industrializzazione dell' arte.

E' questione di lealtà. E' dovere di onestà, E' prova d'intelligenza e d'indipendenza!

Le furie pazzesche della critica aforistica, per sè sole, richiederebbero un volume. Eppure, bisognerebbe illustrarle per demolirle, o quando meno, per toglierle all' uso nefasto dei mediocri accidiosi e degli inconsapevoli.

Ricordate il proverbio: « Impara l'arte e mettila da parte? » Ridete: sì, qui bisogna ridere. Sapete quale insegnamento dottrinario ne ha cavato la critica aforistica? Che l' arte del teatro (leggi « dei

teatri ») deve liberarsi dalla sua tecnica! Roba da nulla! Così un migliaio d'imbecilli, di spostati, di pessimi soggetti, senza aver nulla imparato, senza saper nulla imparare, ha ingrossate le file degli artisti drammatici, con quale profitto per sè e quale vantaggio per il teatro, è facile immaginare! La critica aforistica qui è divenuta criminosa: non ha detto, se mai, che un artista preparato ha il dovere, deve aver la forza, di dissimulare *la tecnica della sua arte*, no; ha voluto sbrigarsela con un colpo di brutalità demolitrice, e ha proclamato per gli artisti drammatici, autori e interpreti, la libertà di essere asini e di vantarsene!

Benemerita amica del teatro, la critica aforistica, non è vero?

E ricordate la celebre sentenza: « Tutto il tagliato non è fischiato »? Volete un fugace esempio della triste opera compiuta in suo nome? Date uno sguardo, ancora più rapido, allo scempio che si fa di Shakespeare in casa nostra. E se non fossimo figli di Dante, chi avrebbe misericordia di noi? Guerra aspra, senza tregua, con tutta questa asfissia imparaticcia e formalistica. Non v'è posto nel teatro che per la gente che produce e capisce, capisce e produce. Da questa agitazione d'idee e d'idealità, è solo possibile attendere la liberazione del teatro, la sua assunzione in Italia, a vigoria di pensiero, a espressione gagliarda di bellezza. La storia e l'attualità sono con noi: ne abbiamo la forza e il diritto. Attendiamo che gli spiriti fattivi ne acquistino la nozione, leva magnifica per conseguire, con la solidarietà della lotta l'immancabile vittoria!

# LA SCOPERTA
# DELLA VITA SCENICA

Luigi Settembrini — narra il Morandi — in un giorno dell'anno 1866 volle conoscere Gustavo Modena, (1) e poichè il grande italiano era già morto da cinque anni, l'ardente professore meridionale non si sgomentò, e ricorse a un libro di biografia, quello che il professore Luigi Bonazzi, attore anche lui, ma storico pregiato di Perugia, per esattezza e per arte, ci ha lasciato in memoria del genio drammatico veneziano.

Furono tre o quattro ore di lettura dense, serrate, continue, febbrili! Ne seguì una impressione profonda, una stanchezza fisica, ma una più viva attività mentale. Il Settembrini si sdraiò nella sua ampia poltrona e si travolse in un sogno che superò, in fatto di rappresentazione di fantasmi, la sua stessa ferace fantasia di reale sognatore!

Gustavo Modena rivisse così una seconda vita. Se una meravigliosa stenografia e, diciamolo pure,

---

(1) Discorso pronunziato prima al *Filologico* di Napoli, poi alla *Società del Teatro Popolare* di Trieste, in occasione del primo cinquantenario della morte di Gustavo Modena.

perchè è di moda, una grandiosa cinematografia avessero potuto raccogliere e fermare nelle parole e nei coloriti, il pensiero dello scrittore impetuoso, noi avremmo sulla vita di Gustavo Modena un libro che comprenderebbe, per annullarle, tutte le monografie, grandi e piccole, che fino al 1866, han visto la luce per illustrare l'opera dell'interprete insuperato dell'alfieriano *Saul!* Che cosa sostituire alla mancanza di un libro simile? Può bastare, anche in minima parte, il ricordo fugace che appena ne è stato concepito in sogno l'organismo? Come affetto e come fervore, il ricordo è religioso, ma quanto sarebbe stato meglio se di religiosa ammirazione avessimo potuto circondare le pagine del critico poeta! Il Bonazzi, il Settembrini, il Dall'Ongaro, il Bini, e tanti e tanti altri, e più vicino a noi, il Panzacchi, ci han dato una valida mano per condurci a rifare, nella cronaca e nella storia il cammino percorso da Gustavo Modena, come incitatore di apoteosi civili, come interprete di capolavori eterni, come capocomico, come comico, come attore, come artista, come galantuomo, ma a tutti, o io m'inganno, è sfuggito, all'acume di tutti non è apparsa la qualità per la quale Gustavo Modena si è consacrato all'immortalità, non è apparso il suo capolavoro autentico: *La scoperta della vita scenica!*

Nel breve assunto di un discorso non è possibile prospettare in generale la complessa vita di un valentuomo e in particolare quella di Modena. Perciò io qui non lo ricorderò come agitatore e patriotta, ma lo tratteggerò nella sua esistenza di ge-

nio nella scena e nella sua azione d'intuitore drammatico.

Le care pagine che ci parlano del Modena, ce lo fanno rintracciare nel 1821, quando, in ubbidienza al volere paterno, si laurea a Bologna nella giovane età di 18 anni; quindi lo ritroviamo nello studio del fiero avvocato Vicini, dove temprò l'eloquenza che gli resse tutti gli ardimenti; poi nella sua prima recita, ciò che a noi più direttamente preme, a Venezia, nel 1824, con la parte di *David* nella nota tragedia alfieriana. Fu il suo debutto e fu anche l'affermazione della sua potenzialità di alato spirito teatrale!

Si segnano le prime linee, si odono i primi accenti, si scorgono le prime evidenze della *Scoperta della vita scenica*. La lotta, con tutte le sue inevitabili alternative di scoramento e di esaltamenti... legge eterna dell'umanità.... « Post nubila, Febo!...» esige uno spazio di vent'anni.

Ma il seme è gettato.... il buon terreno del mondo ha conquistata la vera semenza.... il prodotto, vengano pure le raffiche e di tanto in tanto lo turbino, è di quelli che sfidano l'eterna gloria delle rivelazioni immortali!

In tale ventennio, il quale cade sopra la terra italica, quando pure esistevano meravigliose incoscienze di artisti e privilegi turbolenti di attori, la leonina foga di Gustavo Modena segna il suo trionfo e il trionfatore è salutato Maestro!

In che consiste *La scoperta della vita scenica?* In una cosa semplice e grande ed eterna quanto la stessa semplicità! Consiste in ciò: « Togliere il Dramma all'Accademia con l'Intuito del Vero! » A

questa conclusione non si giunge per vie confusionarie di scuole e scuole, di dottrine e dottrine, di mode e mode, ma si perviene per via maestra, alla chiara luce delle leggi eterne, quando cioè la Natura, donando all'umanità un intelletto cospicuo, guida questo a esprimere la propria potenzialità a tutto benefizio del genio di una razza! In questo senso, Gustavo Modena fu il simbolo, l'esponente del genio dell'arte drammatica universale! Egli insegnò, con parola redentrice, priva di fronzoli e ricca di senso, come i fantocci della scena teatrale del mondo potessero trasformarsi in veri e propri uomini!

Il tempo in cui Gustavo si agguerrì nella diffusione di tanta luce era stravagante e per l'Italia era ricco di tutti i disordini e di tutti gli sprechi onde è capace l'ingegno italiano abbandonato a sè stesso! Dicono che l'ingegno italico non soffra discipline e dicono una sciocchezza... sta il fatto che quando un nostro uomo di talento è anche uno spirito di disciplina mentale, potrà piovere su di lui un diluvio di fantasticazioni, l'opera di lui rimane e sfida i secoli!...

Correvano, tal quale come nel Trecento, tal quale come nel Cinquecento, tal quale come nel Settecento, i nostri comici per le vie del mondo conosciuto, fatti segno a curiosità morbose. Sembravano maghi, sembravano dèmoni, e non erano che comici erranti! Spesso come i cristiani vagabondi han sofferto la frusta, la fame, il diniego nelle chiesastiche sepolture! Se sopra di essi non avesse vigilato il genio della loro razza, che più tardi produrrà il Modena, chi li avrebbe salvati da una

eterna e rea memoria?! Non bisogna quindi accogliere doglianze. Anche a Molière, oltre che un posto all' Accademia, fu negata la sepoltura in terra santa. Ora, senza il nome di Molière, la Francia non sarebbe alla testa delle nazioni teatrali del mondo! Dolersi è immiserirsi! Beato chi sa lottare senza lamentarsi!

Correvano, dunque, per il mondo artisti incoscienti e attori irraggiati dalla falsa luce della furberia scenica. Onore dei primi, a citarne qualcuno era il De Marini, il Lombardi, il Vestri. Segnacolo degli altri, erano il Domeniconi, il Vedova, e tutta una schiera immensa di loro seguaci. Tra l'accademico e il vero, barcollava Adelaide Ristori, ma Carlotta Marchionni, che sebbene contemporanea del Modena e, per sè stessa prodigio di verità scenica, si inchinava alla riforma dell'ispirato veneziano, venne in soccorso della prodigiosa giovanetta, e la salvò! Malgrado suo, la Ristori, mentre dichiarava di non accettare in tutto la riforma invadente del riverito Maestro della scena, ne fu travolta con suo vantaggio incalcolabile! Lo stato delle cose era questo: da un lato gridi che duravano un anno, come genialmente osserva il Belli, e grugniti che determinavano la rovina delle spettatrici incinte; dall' altro, sincerità di parola, che fa esclamare al Bini *di aver visto il pensiero di Dante nella declamazione del Modena*, compostezza di gesti, schiettezza espressiva di sentimento, in una parola, *vita espressa da intuiti* beneficati dall' Arte.

Il Dall' Ongaro ci lascia una pagina che serve molto al nostro assunto. Egli descrive come si svolgesse l' azione direttiva del Modena. Alle *prove* il

Maestro non sedeva, come seggono tanti apostoli di nostra conoscenza, accanto alla buca del suggeritore, ma passeggiava in fondo al palcoscenico, mentre i suoi attori, che eran lieti di essere i suoi discepoli, preparavano la rappresentazione del dramma. Se una discordanza, una falsa intonazione, un accento che guastava l' integrità personale e collettiva della recita, coglieva nel corso della *prova*, egli interrompeva e con un « *farei così* » (il *farei* con cui il Modena prodigiosamente ha vinta la sua geniale battaglia!), ridonava la schietta energia vitale all' opera d' arte che si andava animando! Se il discepolo prendeva alla lettera l' ammonimento del Modena e ne rifaceva, imitandolo, o meglio cercando d' imitarlo, la voce e il gesto, il Maestro avvertiva che si cadeva nella contraffazione, nella servile imitazione, facendo arte di scimmia e non di attore, e invitava, poichè i suoi comici, seguendone l' esempio, si recavano alla prova con il pieno possesso della parte che dovevano recitare, a rientrare nella coscienza e nel colorito esteriore del personaggio in preparazione, per esprimerlo con l' impegno del proprio animo, della propria voce, della propria persona.

In tal modo, tutti i personaggi del dramma, si sarebbero differenziati, e dalla derivante varietà delle grandi e delle piccole figurazioni artistiche, sarebbe venuto alla scena l' evidente senso di vita e d' arte, di cui il teatro ha bisogno, quando voglia e sappia essere degno del suo fondamentale destino!

Ecco perchè i contemporanei di Modena, come i Gattinelli e i Lombardi, intesero di fare atto di

omaggio alla riforma modeniana, e come dalla chiarezza possente del semplice insegnamento, nascessero e si distribuissero per il mondo artisti che più tardi si chiamarono Fanny Sadowsky, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, Luigi Taddei, primi diretti alunni, che diffondendo il verbo della nuova creazione, conquistassero al teatro temperamenti di interpreti come quello dei Monti, dei Bozzo, degli Emanuel, delle Pezzana, delle Tessero, delle Duse, dei Novelli, dei Benini, degli Zacconi! Creata la fonte, solo che si avesse gola adatta, il dissetamento non è riuscito impossibile! *La scoperta della vita scenica*, quando la natura li ha concessi, è servita a farvi rintracciare degli uomini e a dar loro il modo e il mezzo di rivivere da uomini la vita dell' Arte!

E che l' universo drammatico si sia giovato del genio di Modena, valgano a dimostrarlo questi pochi esempii. Verso la fine del XVIII secolo, tre luci di verità teatrale, inconscientemente brillavano nell' Europa civile: Garrik, in Inghilterra; Prèville in Francia; Sacchi, in Italia. Con la morte di Carlo Goldoni, le furie incivili e selvagge dei mestieranti riassalirono le scene. Doveva succedere una sosta inquinatrice, e successe; con la venuta al mondo del Modena, e col trionfo in pratica *della vita scenica*, intraveduta genialmente dal Goldoni, si dovevano distruggere circa trent' anni di schiavitù accademiche, e si distrussero, non in virtù di un potere cieco, ma sotto l' impeto illuminato d' un cosciente genio rivelatore. E la lotta fu, come abbiamo visto, realizzata, immortalata, nel suo prodigio!

Dopo Garrik, il puro, in Inghilterra, l'accademico Macready turba la limpida espressione dell'arte shakespeariana, ma il pensiero di Modena cammina, e l'opera nefasta del Macready è combattuta e disfatta dall'Irving! Dopo Préville, il genialissimo, in Francia, da Talma alla Dorval, al Lemaitre, non si disdegna il tronfio e l'enfatico, ma con la Desclèe, che in Italia è stata molti anni e si è nudrita del sacro alimento modeniano, la grande Nazione, inchinandosi al genio riformatore italiano, fa esclamare a un suo spirito vigile della critica, il Foucher, rapito al cospetto della formata grande attrice: « Mes compliments à l'Italie!... ». In Germania, in Austria dove sono spiriti alati della poesia drammatica, noi scorgiamo nel repertorio del Kainz, quasi tutti quei lavori, da Sofocle a Schiller, attraverso i quali il Modena grandeggiò insegnando, troviamo molti di questi lavori nei quali poi Ernesto Rossi impresse una vigorosa orma personale, sulla quale in seguito ha camminato il Kainz sollevandosi a vera altezza di verità artistica, offrendo al nostro assunto il modo di poter luminosamente dimostrare con tanto dato di fatto, come l'insegnamento del Modena, anche in via indiretta, riesca di efficacia immensa, esauriente, e in questo senso non temerà l'ingiuria del tempo! Pensando a questo cammino spieghiamo come intuitivamente sia stato detto, che Gustavo Modena fu il creatore della recitazione drammatica, e come con questa frase si colpisse giusto, si fosse nel vero, si avvertisse l'eterna verità, che gli studii posteriori hanno confortata e conforteranno con documentazione incontestabile ed inoffuscabile!

Gustavo Modena potè giovare al teatro con la sua riforma che ebbe la fortuna, diciamolo pure, di vedere anche in parte trionfare, con saggi che sono divenuti poi pagine di arte rappresentativa consacrata alla storia della scena drammatica, perchè come attore era salito ad un' altezza alla quale s' inchinavano non solo i giovani ma anche i coetanei. L' autorità dell' interprete era riconosciuta, il fascino del Maestro era invincibile, la virtù del comico invitava alla solidarietà. L'interprete, l'artista, il comico, traevano tutti dalla vasta cultura dell'uomo una forza mirabile e feconda di direttive chiare ed atte a trionfare.

In Italia, dove il Modena volle sempre restare come attore, salvo l' episodio insigne della declamazione di Dante a Londra, dove fu costretto a recarsi per ragioni estranee alla sua carriera di capocomico e di attore; si notavano tre tendenze nel pubblico, che si divideva in classicizzante, in romanticizzante e in plebeizzante. Per riuscire gradito alla prima categoria; bisognava squarciare pepli e coturni, per godere le grazie della seconda, bisognava passare attraverso i pugnali e i veleni e le tremolanti lune e le melodianti fragranze e le languide spasimanti disparizioni di anime; per fraternizzare con la terza, bisognava tirar colpi rivendicatori e accender fuochi per distruggere edifici tirannici e mettere in fuga i biechi dominatori. Non vi era posto per la serena, oggettiva, superiore arte; non vi era posto assolutamente per il sublime che il Modena raggiungeva, come interprete, e voleva che, in grande o poca parte, fosse raggiunto dagli interpreti del teatro.

Notino gli iniziati che tra due *Luigi XI*, poniamo: uno animato dal Domeniconi, l'eroe della falange effettistica, e l'altro da Modena, il maestro del vero, il publico stava per il primo. In tale punto si trovavano le platee italiane, da Torino a Napoli, e se Gustavo non avesse trovato, dopo inauditi sforzi, e dopo una eroica persistenza, i suoli della Lombardia e del Veneto, nei quali gli fu lecito, gli fu possibile di parlare la grande parola della sua *scoperta*, e di applicarla, a quest' ora — perchè dubitarne? — i nostri migliori uomini della scena sarebbero ancora le peggiori marionette. Sia per ciò gloria all' infaticato spirito magno, ora e sempre!

A Napoli, dove Tommaso Salvini dice che il Modena non recitò per persecuzioni borboniche, il grande Maestro giunse il 2 dicembre del 1860, dopo circa due mesi cioè dal momento in cui Francesco II lasciava la capitale del Regno delle due Sicilie. A Napoli Modena invece non recitò per congiura comica. Terribile, ma vero! Lo afferma il Bonazzi nella sua onestà di storico integerrimo; lo affermano altri documenti che non sono ancora stati offerti alla pubblica curiosità. Questo accenno è necessario per dire come, per il forzato allontanamento di Gustavo dalle scene, proprio alcuni mesi prima della morte del grande, già si tentava distruggere quanto lo scopritore della vita scenica aveva fatto. Strana e terribile ingratitudine della coetaneità!

L'ignobile tentativo di distruggere le orme del Maestro, a Napoli stesso fu debellato dalla modeniana Fanny Sadowsky, che recando la parola della

vita sulle scene del *Fiorentini*, indicò acclamata al pubblico che la intendeva, di quanta vuotaggine fosse fatta la drammatica effettistica che in quel tempo, nello storico teatro, era rappresentata dalla Tessari!

Dalla prima recita di comico militante che, come abbiamo ricordato, il Modena diede nel 1824 a Venezia, incarnando il *David*, all' ultima che offrì, verso il 1845, concedendo tutta la sua umanità al noto dramma intitolato *Papà Martin*, il Maestro, animando *Saul, Luigi XI*, il *Wallestein*, il *Caio Gracco*, l' *Edipo*, declamando Dante, diede saggi di recitazione, di animazioni sceniche, che, sulla testimonianza dei suoi contemporanei, i quali ne scrivono con rapita ammirazione, fecero meravigliare i maggiori spiriti eletti d' Italia, da Alèssandro Manzoni, che l' ebbe interprete dell' *Adelchi*, ad Angelo Brofferio, che sentenziò, e non a sproposito, « non sarebbe stata l' Italia una nazione civile fino a quando i suoi governi non avessero istituito nel Colle romano sacro ai poeti, il teatro come funzione di Stato! ».

L' invettiva brofferiana — strano e doloroso a dirsi, a constatarsi — non ha raccolta finora, benchè grande ed autorevole, che una sola attenzione d'uomo di Stato: quella di Camillo Benso di Cavour, l' unico che a Torino, abbia in pieno Parlamento, accennato alla necessità di provvedere alle sorti stabili del Teatro nostro.

E venga presto, per voto di popolo, il giorno in cui nella capitale dell' Italia nuova, risalendo sulla fantasia delle anime alate dell' arte gli spiriti magni di Goldoni e di Modena, sorgerà il teatro stabile, come rinnovata energia della patria Italiana!

# DELL'ARTE FRAMMENTARIA NELLA PRODUZIONE

Da qualche tempo in qua gli artisti drammatici, nella loro maggioranza, vivendo un personaggio scenico, colgono di questo più lati, quelli che più segnano una traccia, un momento di forte azione, e non ne sviluppano tutta la gamma della vita, tutta la linea entro i cui limiti sono fissate le energie sue nei rapporti del dramma che lo contiene. Ne risulta un'interpretazione frammentaria che talvolta rispecchia troppo la natura del componimento, anch' esso non compatto, non organico, non saldo, non esplicante e rivestente un netto e preciso carattere artistico, un'opera d'arte dalla concezione singolarmente soggettiva, serrata, unilinea. La frammentarietà, nei processi d'arte drammatica, non è un difetto; è però necessario che muova da premesse razionali, opportune, rispondenti a necessità specifiche ed inelluttabili; in una parola, che non parta da criteri arbitrarii. Vi sono produzioni artistiche che contengono brani vivi di vita; in questo caso l'essenza frammentaria si eleva a legge d'arte, e come tale, la sua vitalità è riguardata al modo istesso che quella ond'è animata un'opera in pos-

sesso d'una sostanza coesiva di granitica forza. Per chiarire il concetto informatore di questo articolo, avverto il lettore, ch'io ritengo che una produzione d'arte drammatica di contenuto frammentario, che non sia sussidiata dal vigore d'una linea comprensiva, dotata di tutti gli elementi utili alla rappresentazione, d'una linea tracciata a solchi profondi e tali che nulla può accadere a che non sia percorsa tutta e con sicurezza da chi è chiamato a seguirne lo sviluppo e il rilievo, è cattiva produzione.

Un dramma che trae la sua origine dall'osservazione diretta della vita rimane sempre incompiuto, come incompiute rimangono le azioni della vita istessa.

In questo senso va inteso il *contenuto* frammentario. Sicchè, uno o più casi della vita riprodotti sulla scena sotto l'egida d'una linea d'arte che li anatomizzi e fonda, animi e colorisca, costituiscono appunto la prova di ciò che sia la produzione a base di essenza frammentaria, scaldata e illuminata dal senso e dal magistero dell'arte e quindi degna, di rispetto, quando dall'esame critico cui viene sottoposta, risultano autentiche le qualità principali delle quali dev'essere provveduta.

Abbiamo, dunque, detto che una produzione drammatica di soggetto frammentario sussiste e sta, quando la linea d'arte in cui è contenuta, è sì vigorosa e salda da renderne integra per calore e per colore la rappresentazione scenica. Ed abbiamo pur detto che l'alito dell'arte salva la concezione frammentaria, nell'atto della sua rivelazione sulla scena, dal difetto della oggettività arida ed incolero.

L'interprete che trascuri i particolari scenici che concorrono alla formazione del personaggio artistico, compie opera imperfetta nei rapporti della vitalità del personaggio medesimo, e brutta in quelli dei buoni postulati dell'estetica teatrale.

Il suo principal compito, a rigor d'arte, sarebbe quello di penetrare in ogni latèbra della figura alla quale si appresta a trasfondere il proprio spirito, anzi la vita del proprio spirito, assoggettandola ai sensi di quello il cui mistero è chiamato ad intendere e a svelare. Quest' opera di penetrazione, dirò così, elaborativa, va sviluppata a gradi, a traverso a comenti opportuni; va ordinata secondo la relativa sua naturale evoluzione; va animata a rigore della sua origine biologica; va colorita in conformità di ciò che deve rappresentare nel campo in cui si è voluta farla vivere; va intonata al mondo nel quale debbono svolgersi le azioni che è chiamata a compiere. In questo studio nulla vi può essere di saltellante, di affastellante; nessuna idea propria deve concorrere alla rivelazione del patrimonio delle idee ond' è dotato il personaggio di cui l'interprete muove a viverne, come si dice, la vita. Il suo dovere è di capire, il suo valore sta nel rendere ciò che ha capito con finzione alta di arte, che nulla deve invidiare alla stessa natura.

La simpatia per quel momento o per quell' altro; l'impiego di abilità per *combinare* una situazione teatrale capace di vellicare il gusto grossolano, anzi il nessun gusto, d' una folla rimasta allo stato di selvaggia, sono qualità negative, sono fattori d'inferiorità, per cui ai quadri scenici vien tolta ogni armonia.

Questa preparazione individuale rende possibile il risultato d'insieme a cui deve obbedire, come suo primo requisito, come prima sua severa e ineluttabile legge, una rappresentazione teatrale.

Non sono le discipline che mancano al teatro, è il malvolere, è una malsana vanità personale, è la morbosa corsa alla vittoria individualistica, che le annulla per sottrarre la scena al suo vero destino. L'errore sta nel credere che all'interprete sia serbato un altro compito che non sia quello di animare le creature già nutrite d'intelletto e di cuore e plasmate dall'artista creatore. Di questo errore — purtroppo! — vive la maggioranza degli artisti-esecutori, specie di quella nata all'ombra delle torri e dei campanili del *bello italo regno*. E contro questo errore convien combattere, con forza, con fede, con persistente ragione, per sottrarre il teatro da uno dei suoi maggiori pericoli di snaturamento. A quale scopo si sarebbe invocata da secoli una riforma del teatro? Quale bisogno avrebbe tratto Eschilo a sostituirsi a Tespi? E perchè gli occhi e i cuori degli italiani si sarebbero levati con tanta gratitudine verso il Dati, che oltre cinquecento anni fa, offrì le prime linee d'un lavoro scenico organico, mentre pure la loro memoria riverente e grata era rivolta ai Barbasio, il Roscio di Petrarca, e alle Isabelle Andreini, che con improvvisazioni geniali a tanta meritata fama eran saliti? Perchè tutto questo, se non per conquistare ai tempi progrediti, una funzione teatrale in maggior consonanza col pensiero, guida e regola d'ogni azione umana, soffio animatore d'ogni sostanza di bellezza? Il teatro ha bisogno di artisti dall'anima sensibile e forte;

sensibile e forte così da mirare i sagrifizi che esso richiede, come quelli che impone l'amore trionfalmente agli spiriti erranti e pronti a immolarsi, perchè la spoglia superstite sia almeno una volta guardata dagli occhi di sole della bellezza sognata!

Ah, chi non sente in sè un' anima simile eviti al suo spirito l' inganno di credersi un artista e non muova i suoi passi verso la dolce e crudele via del teatro!

Assegnata a ciascuno una parte del còmpito comune, stabilito che l'artista-produttore ha una missione e che l' artista-interprete ne ha un'altra, provveduto a che al disopra del primo e del secondo tenga il potere un diffonditore di criteri direttivi chiari e precisi, la scena non funzionerebbe, come spesso accade ai giorni nostri, a sbalzi o ad angoli offensivi per ogni buona legge dell'estetica, ma poserebbe sicura sopra un insieme d'elementi vivi, operanti con coscienza, costituenti una vitalità collettiva, per la quale sarebbe possibile — ed ahi, quanto sarebbe bello! — di riprodurre nel teatro quella vita che è fonte di ogni diletto dello spirito e d' ogni coltura della mente, quando non le vien negata la luce di quell' arte al cui magistero, di riflesso, tanto godimento largisce alla vita istessa!

Si è sempre parlato d' interpretazioni personali: quando si comincerà a parlare d' interpretazioni collettive? Il giorno in cui questo sarà possibile, il teatro avrà raggiunta la méta cui mira e per la quale esiste.

Io qui non m' occupo dei mali estranei alla sua arte; qui noto che la frammentarietà, la quale,

come abbiamo visto, non costituisce difetto se scaturisce dal contenuto di certa sua produzione, ne snatura orribilmente l'essenza e di conseguenza la sottrae alla sua vera ragione d'essere, quando si impossessa delle sue interpretazioni.

Tentiamo qualche esempio.

Scelgo tre attrici per origine, per carriera, per risultati d'arte, perfettamente agli antipodi l'una dall'altra: Eleonora Duse, Gabriella Réjane, Agnés Sorma. Le ricorderò in due interpretazioni per ciascuna: la Duse nella *Seconda moglie* di Pinero e nella *Gioconda* di d'Annunzio; la Réjane in *Zazà* di Berton e Simon e in *Amoureuse* di Porto-Riche; la Sorma in *Puppenheim* di Ibsen e in *Joannisfeuer* di Sudermann. Voi sapete che, generalmente, tra buona e cattiva, la commedia contemporanea inglese è intonata ad una lucidezza pressochè oleografica. Da questa vernice spicca la signora Tanqueray, che è pure una figura viva e vera di donna, di una donna che possiede in grado eminente l'anima di una grande infelice. Se il lavoro di cui è protagonista questa Paula, possedesse uno svolgimento semplice, il suo carattere artistico acquisterebbe un rilievo più netto e meglio colorito. Ricordate? — Paula è una vera donna: ella ha vissuto e vive una vita che ha tutti i connotati dell'umanità sofferente. Peccato che tra le molteplici sue fasi morali a lei sia mancato l'orgoglio beneficante della maternità (o m'inganno?)! Ma non è lecito desiderare ciò che uno scrittore non ha visto o non ha voluto vedere: mettiamoci, quindi, dal punto di vista dal quale ha mirato il commediografo, come è buon canone di critica, e procediamo nella disa-

mina. Paula ha avuto un passato orribile; inspira, non più giovanissima, un forte amore ad Aubrey Tanqueray, un uomo che diventa uno sciocco, non già perchè l'ama, anzi! bensì per la irresolutezza onde accompagna ogni suo atto presiedendo alle cure della famiglia. Decisamente questo Tanqueray, oltre ad essere un personaggio di comodo per la commedia, non ha dell'inglese nè pure la parvenza oleografica. Si trova in una casa — parlo sempre di Paula — in cui è entrata desideratissima; in cui è per lei un nido d'amore, risultato di un primo impetuoso desiderio; ma nella quale non alita alcun affetto spontaneo, oltre quello di Aubrey che vorrebbe apparir tale e non è se non un impasto di speciosa bontà commista ad una imbecillità inverosimile. Messa a contatto con Elena Tanqueray, figlia di Aubrey, si accorge che ispira alla fanciulla una seria ripugnanza, che genera una tensione pericolosa in ogni stato del suo animo: da qui una gelosia spasmodica, atroce, persistente che rende la vita di lei un vero inferno. Occorre un urto per generare la catastrofe in quest'anima straziata, e l'urto è trovato dal Pinero, che questa volta, rimanendo ingenuo nella forma, si mette in possesso di una trovata alla Sardou: l'incontro, a Parigi, di Elena Tanqueray con il capitano Ugo Ardale, uno che ha conosciuta Paula e del quale ella non aveva mai parlato ad Aubrey, ma glie ne aveva scritto, se non che quella lettera non fu letta... Ardale vuole sposare Elena, ma Paula lo impedirà: ella non può, non deve permettere, che la figlia del proprio marito sposi colui che è stato il suo amante... e la cosa è giusta, così tristamente giusta, che non

potendo per essa sperare alcun trionfo — opponendovisi, nemico implacabile, l'amore della ragazza — ne trae la conclusione dolorosa di sopprimersi — e si sopprime!

Questa commedia non è frammentaria nel contenuto, ma nel suo organismo scenico. Ecco perchè il risultato interpretativo, il felice risultato interpetrativo dusiano, è di una soggettività alla quale si allaccia la saldezza della penetrazione d'un carattere artistico. La Duse anima Paula, ma non la commedia. E come lo potrebbe? La sua interpetrazione è meravigliosa, ma il lavoro rimane quel che è, un mediocre componimento scenico. Ella vive la vita di Paula con tanta suprema essenza di vita, con tale una potenzialità di colorito umano; ne rende la linea estrinsecativa con tale precisione di commenti, con tanta freschezza ed opportunità di linguaggio intonato, da conquistare l' anima del pubblico, comunicando ad essa, acutamente, intensamente, quanto nell' anima sua — fatta anima di Paula — si agita di gioia al pensiero di divenire una donna rispettata; di desolazione per un mancato affetto; di gelosia feroce per non essere tutta lei nel cuore di Tanqueray; di terrore al cospetto della risoluzione di Ardale; di prostrazione all'idea che tutto è finito e che per lei non rimane se non la morte purificatrice.

L' animazione al lavoro non viene, come in questo caso, dalla fusione dei frammenti per opera dell' artista-interprete, ma dalla luce che la sua interpretazione soggettiva spande su tutto ciò che circonda la figura principale del dramma. In tal modo vien compiuta un' opera di vivificazione di

riflesso e non d' integrazione e colorazione d' elementi disparati. Questi elementi, ch' io chiamo frammenti, Eleonora Duse integra e colorisce ne *La Gioconda* di D' Annunzio, da quando Silvia Settála invoca da Lucio: « Non dire, non dir di più! Il cuore non regge... » e poi, dal mite tempo, e per Lucio riconquistato: « Bella fronte possente, segnata benedetta! Che tutti i germi della Primavera s' aprano nei tuoi pensieri nuovi! »; da quando tenta l' estrema prova perchè nulla più intervenga a ritoglierle il suo bene; da quando immola le belle mani per la salvezza della statua, a quando, dolorosa, rimane, vivendo, senza vita.

Così Gabrielle Réjane, che da una salda e individuale e indimenticabile interpretazione di Germaine Fériaud di *Amoureuse*, passa a quella di *Zazà* che è tra le « adattazioni » sceniche, la più ibrida e frammentaria che si conosca. In quella come nella Tanqueray dusiana, l' insigne attrice francese ci offre il modello di una interpretazione soggettiva, che però, nel caso specifico, nulla deve, per luce d'arte, far proiettare sulla commedia, essendo essa un capolavoro con tutti i suoi difetti, specie del terzo atto; nell' altra, l' arte dell' attrice illumina quel seguito di scene, di brani, di situazioni tolte alla colluvie vecchia e nuova della produzione romantica francese, e tutto ravviva al punto d' illudere le platee di trovarsi esse, non di fronte ad un centone stomachevole, ma ad un' opera viva e organica.

Agnés Sorma offre allo studio dei due modelli interpretativi, intorno ai quali ci stiamo aggirando per le nostre conclusioni, due prove, del pari rispettabilissime, con *Puppenheim* e con *Johannisfeuer*.

L' incarnazione *tedesca* della parte di Nora dell'attrice tedesca, s' impone al pensiero e al gusto dello spettatore, anche se esotico. La squisita attrice rivela in tutta la sua chiarezza, il bizzarro ma umanissimo personaggio ibseniano. Nella scena con i figli al primo atto, le parole non si odono più quasi ma vi giungono echi di sorrisi, espressioni di gioia, esplosioni di contento; vi si manifestano grazie di contorni e di pose; rappresentazioni vive di felicità. Agnés Sorma è un' eletta. Eletta perchè tutta la vita che vive sul palcoscenico ha precisi connotati umani. L' andatura, gli atteggiamenti, le espressioni non derivano da componimenti di scena, ma dallo svolgersi della vita del personaggio. In tutto questo nulla mai vi sorprende, chè nulla esorbita dalla linea colorita di comprensione della figura, ma tutto accarezza il vostro sguardo, tutto soccorre la vostra persuasione.

Il dramma va, precipita per la sua strada tragica e si arriva alla famosa tarantella. E' una corsa da destra a sinistra, una rincorsa da sinistra a destra, una lunga piroetta: nient' altro. Nulla di straordinario, come vedete, ma l' esplicazione d' uno studio corretto. Quindi alla catastrofe: quando Nora lascia Torvaldo Helmer, avvolti entrambi in un vento tragico, voi vi sentite in piena sorpresa e in pieno stupore...

« Ho aspettato ormai otto anni tanto pazientemente... Dio mio, vedevo bene che non poteva succedere nulla di miracoloso in condizioni ordinarie... Poi questa disgrazia mi ha colpita! Ero allora talmente convinta che fosse giunto il momento, che dicevo a me stessa: Ecco ciò che sarà miracoloso!

Quando la lettera del Krogstad era là nella cassetta non mi è mai balenata l'idea che tu potessi lasciarti impaurire dalle minacce di quell' uomo. Ero assolutamente sicura che tu avresti detto: « Fate pur conoscere l'accaduto a tutto il mondo! » » E quando il mondo lo avesse saputo.... » — Quando il mondo lo avesse saputo, io credevo che tu fossi andato incontro a cotesto mondo, ti saresti addossata tutta la responsabilità e avresti detto: — « Io sono il colpevole »!

Generosa utopia ch' era lontana dall' Helmer, quanto questi era lungi dal sogno di Nora! La Sorma, nella sua immobilità di sfinge, appare nel tragico finale, d' una terribilità incombente, superba!

Una magnifica interpretazione individualistica che nulla dona al possente dramma, perché questo è di per se stesso, una concezione salda e corrusca.

Non così accade per *Johannisfeuer*, commedia dal contenuto frammentario, nonostante Máriza, la maggior figura del lavoro, che la Sorma penetra con sangue freddo tedesco e rileva con una forza e una compostezza mirabili. Da questa interpretazione molto calore viene all' esecuzione in generale della commedia. Parlo, s' intende, della rappresentazione alla quale fu dato a me di assistere.

Crediamo, a lumeggiare con qualche esempio il nostro assunto, bastevole il ricordo di questi sei studii compiuti per opera della Duse, della Réjane, della Sorma.

E' inutile, perciò, ogni vano sfoggio, d' altre citazioni, che del resto non riuscirebbero difficili. Abbiamo assodato che vi possano essere produzioni

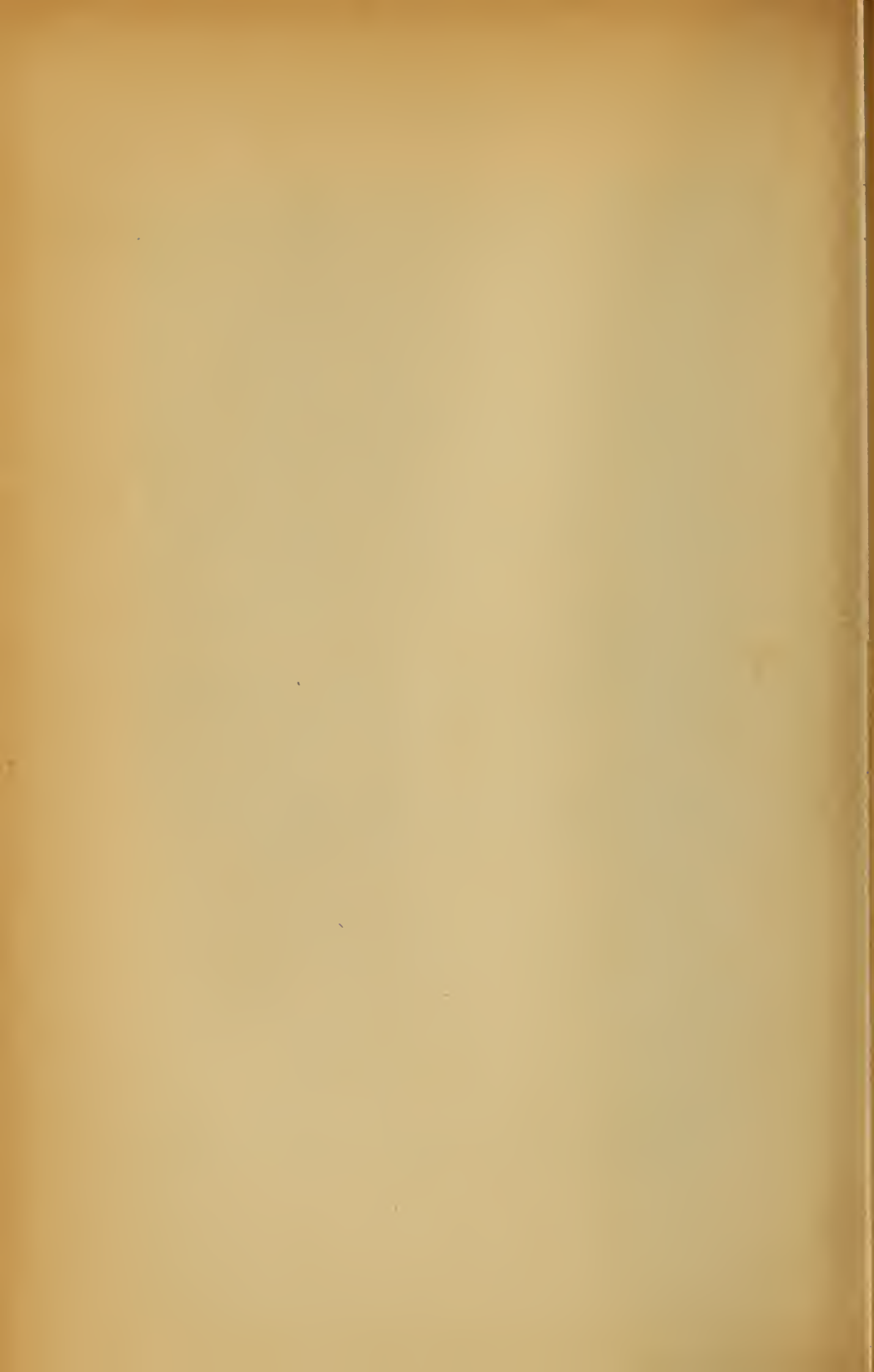
da teatro dal contenuto e non dalla forma frammentaria; che le interpretazioni, così soggettive che oggettive, debbono essere improntate ad una vigoria e ad una saldezza di linea d'arte rigorosa.

Oltre questi limiti non è consentito al teatro di trovar salute. Tutto quanto esce da questa orbita è dannoso alla vitalità della scena, in generale, e ai suoi buoni risultati, in particolare. L'arte drammatica, forte delle sue leggi fondamentali, si avvia con benefica rapidità, a porle in armonia col gusto sempre in evoluzione del nostro tempo. Ogni ostacolo opposto a questo cammino verso il bene, è da considerare come un attentato odioso alla sua vita istessa.

E ostacoli non mancano e quanti e di quale natura! Contro di essi è da impegnare la lotta epuratrice con l'animo sorretto dalla fede e cogli occhi intenti alla liberazione del teatro dalla schiavitù in cui è tenuto ai giorni nostri e per cupidigia e per ignoranza.

Non dobbiamo dimenticare che il sussidio degli studiosi è più che mai necessario al tempio del nostro amore, per conseguire il nobile scopo di quella discussione, dalla quale i postulati embrionali dell'estetica nuova, possano acquistare consistenza, chiarezza, potere di persuasione, ed essere diffusi tra quanti sono chiamati ad accrescergli splendore, col dono dell'opera loro assidua, cosciente, feconda. Il teatro non può che vivere di armonie collettive. Alle interpretazioni individualistiche, gigantesche, per fatalità storica, si vanno sostituendo quelle « d'insieme ». Una buona commedia, meglio recitata in ogni suo particolare, non

fa più desiderare ardentemente la recitazione privilegiata d' un solo attore, o d' un' attrice sola. Da questa mirabile fusione d' elementi è solo possibile avere il quadro scenico in cui la vita sia riprodotta in armonia con i canoni teatrali più concreti, più elevati, più progrediti. Comunque, così nelle interpretazioni soggettive che in quelle oggettive, non è lecito parlare d' arte frammentaria, non è lecito ricorrervi; vale a dire, non è lecito attenersi a studii interpretativi parziali; somma guida all' artista è il seguir la linea ond' è modellato il personaggio e il dramma, non staccarsene mai, e per le penetrazioni interiori e per le colorazioni esteriori, e certamente il risultato di compattezza rappresentativa non potrà mancare.

Non avrò detto, forse, nulla di nuovo; ma che cosa si dice in questo mondo.,. *quod non dictum sit prius?* Mi è però parso non inutile scrivere questo studio per indicare, secondo il mio modo di vedere, quale significato e quale considerazione debba avere nella produzione e nelle interpretazioni del teatro drammatico, l' arte frammentaria.

# ADELAIDE RISTORI
# ARTISTA DRAMMATICA

— « La parola è all'Onorevole Brofferio, — tuonò il Presidente — ed Angelo Brofferio si alzò e disse presso a poco così ai suoi colleghi del Parlamento: « Una Nazione che si rispetti non può non sentire il dovere di creare e far vivere entro le sue mura il Teatro Nazionale ». E passando alle argomentazioni in base alle quali il Teatro avrebbe dovuto poi crearsi, aggiunse: « Un paese che ha visto nascere Carlo Goldoni, Vittorio Alfieri, Francesco Albergati, ecc.; può ritenersi in grado di fondare il proprio teatro drammatico ». Goldoni — osservarono i presenti ed hanno osservato poi i futuri contradditori dell' insigne uomo — benissimo; Alfieri bene. Ma fondare un teatro per le commedie dell' Albergati, le commedie di Alberto Nota, ecc- sembra cosa superiore ad ogni più immaginosa, ottimistica fantasia. L' argomento uscì dai limiti nei quali era stato visto prima che fosse messo all'ordine del giorno. Si era nel 1852, e il Parlamento Subalpino fu chiamato a decidere se si dovesse continuare o togliere l' assegno decretato nel 1820 in favore della Compagnia Reale Sarda, da Vittorio Emanuele I. Con il discorso di Angelo Brofferio

divenne oggetto di fondazione addirittura del teatro Nazionale; con quello di Cesare Valerio, ingegnere ed uomo pratico dei più stimati, fu inquadrato nel suo vero aspetto, e divenne sostanza economica. Valerio disse: « Io non divido l' ottimismo del collega Brofferio, e come rappresentante delle popolazioni estreme del Piemonte, aggiungo che non voterò nemmeno un centesimo per una spesa che in ogni caso godrebbero soltanto i piemontesi di Torino! » Cavour intervenne con quello in *medium stat virtus* che faceva di lui un uomo inimitabile nella prudenza, e disse, che schiettamente avrebbe dato il danaro per sostenere la nobile istituzione qualora la finanza del paese lo avesse consentito, ma dovendo chiedere altri sacrifizii al popolo per cose gravi, non credeva di domandarne anche per l' incoraggiamento del Teatro, che in coscienza non riteneva allora di prima necessità. La sentenza di morte della Compagnia Reale Sarda, dopo queste allocuzioni fu sottoscritta. Nel 1868 al Parlamento fu presentato addirittura un progetto di legge a firma di Cavour per la creazione di fondo destinato all' incoraggiamento del teatro di prosa, ma la giunta del bilancio, capitanata dal Bottero, lo uccise in sul nascere, provocando l' odio di Gaetano Gattinelli contro tutti i valentuomini della politica italiana!

Faccio questo rapido accenno perchè serve anche al mio assunto, tanto nei riguardi di Adelaide Ristori, quanto in quello della vitalità e della estimazione pubblica del nostro teatro in generale. Se nel 1852 l' assegno alla Reale Sarda fosse stato mantenuto, Adelaide Ristori, come la Marchionni,

come la Internari, e contrariamente al parere di Amalia Bettini, che voleva essere la stella italiana del suo tempo. Adelaide Ristori, per il suo valore straordinario, e per la sua genialità senza ombre e senza artifizii, ne sarebbe stata la naturale prima attrice. Collocata su tale piedistallo, Ella, come le grandi che la precedettero, sarebbe stata certamente una gloria italiana e senza dubbio sarebbe stato molto, ma non avrebbe raggiunto il primato europeo nell' arte sua e la fama universale, scopo e destino ben più ambiti e lusinghieri! Dico subito che mentre bisogna lasciare agli artisti la libertà di correre dovunque essi credono e vogliono, per il bene che possono fare a se stessi ed agli altri, non bisogna incocciarsi a ritenere fisima la creazione nella capitale del nostro regno di una casa per gli artisti, poeti ed interpreti, una casa in cui una provvida e ferrea legge dovrebbe solo contare a vantaggio di tutti coloro che in modo modesto o grande, possono recare al Teatro Nazionale il contributo del proprio ingegno. Così non s' impedirebbe a chicchessia il vantaggio della pubblica concorrenza e si assicurerebbe ai timidi ed ai negletti il modo di dare il segno del proprio valore!...

E veniamo, ad Adelaide Ristori attrice drammatica.

Ella appare sopra un piccolo palcoscenico come oggetto da trovarobe. A tre mesi è richiesta alla madre per figurare in una cesta inviata in dono ad un padre burbero che aveva negato il consenso al matrimonio della propria figliuola. I vagiti assordanti della bambina commossero, come in ogni caso anche se non assordanti avrebbero dovuto commuovere, il pover' uomo e così al matrimonio

della figliuola ribelle non fu negata nemmeno la paterna benedizione! A tre anni, riappare sulla scena e diviene l' idolo di tutti i pubblici ai quali è presentata. Quando, prima che si alzasse il sipario sull' ultimo atto, un attore, come si costumava allora, si presentava al pubblico e lo invitava per la sera dopo, e diceva subito che anche alla recita seguente avrebbe preso parte la piccola Ristori, gli spettatori unanimi davano prova di gradire la promessa abbandonandosi ai più calorosi battimani. Da questo tempo fino a quando la troviamo ancora giovanetta nella Reale Compagnia Sarda, la carriera della Ristori, se fu benefica pei suoi genitori, comici anche essi, non presentò nulla di eccezionale, e di notabile pei fini dell' arte. Però fu di giovamento alla sua preparazione. Ma con la Marchionni, la quale abbandonò la scena nel 1840, con la Internari, ma specialmente con la Marchionni, tutti i suoi spunti interpretativi conobbero un graduale logico, saldissimo sviluppo, tanto che, nel momento in cui pareva indicata a diventare la prima attrice della Compagnia Sarda, noi la troviamo a sostenere il difficile cimento. Mentre sulla deliberazione della Camera piemontese che annullava la Compagnia Reale Sarda, si piangevano torrenti di lacrime e senza dubbio anche qualche fiume d' inchiostro fu versato tanto da impensierirne perfino Cavour, verso Adelaide Ristori andò l' amore! Ella prese marito sposando il marchese Giuliano Capranica del Grillo, un gentiluomo, un uomo bello ed elegante, un innamorato che tutta la sincera passione che lo animava seppe svelare alla sua Adelaide! E veramente fu matrimonio d' amore quello che unì

la privilegiata attrice ed il nobile giovane. La scena è stata in sul punto di perdere per sempre colei che ne fu poi, e fino a quando la illustrò (1885), la maggior gloria! Non era possibile lasciar tranquilla la Ristori a filare il suo idillio in Roma. Capocomici in quel tempo, come purtroppo nel nostro, non ne mancavano. Il Righetti la vinse su tutti, anche perchè seppe trovare, come gli disse in seguito la Ristori stessa, la via del cuore! Ma, a quali patti fece ritorno in arte, come si dice comunemente, la Marchesa Capranica del Grillo! Poichè parlo dell' amore della donna, trascuriamo quelli che si riferiscono al contratto artistico, e notiamo gli altri che rivelano l' animo della moglie innamorata. « La morte di mio marito deve essere considerata come la mia morte, e subito debbo essere liberata da ogni qualsiasi impegno d' attrice, perchè come donna, senza di lui, più non saprei apparire nel mondo! « A che ricordare gli altri patti e anche indugiare sulle altre condizioni? Non basta il solo ricordato per tutti, e specialmente per dire in sintesi la sintesi che attendono la descrizione dei grandi fatti, quale vincolo d' amore e di fiducia legasse Adelaide Ristori al suo Giuliano? Per trent' anni in viaggi lunghi e varii attraverso il mondo, quel vincolo ha presieduto incontaminato al cospetto di tutte le ardue prove superate dalla somma attrice, al cospetto di tutte le più clamorose cronache di inni e battimani che sono state con dovizia registrate in tutta la lunga carriera teatrale, di Adelaide Ristori. Per trovare qualche cosa di simile compatibilmente alla diversità dei tempi, bisogna risalire fino a quel Cinquecento così febbricitante

nelle sue stranezze d' arte, così luminoso nei possenti germi gettati a piene mani nei sentieri artistici, così superbo nei ricordi di aver potuto contare iniziative teatrali di pittura, architettura, poesia sul concorso del Vecellio, del Vasari, del Palladio, del Ruzzante, che non a torto fu detto il Roscio dei suoi tempi, bisogna risalire fino a quel Cinquecento che si onorò del genio di Machiavelli, della eccentricità benefica di Leone X, dei primi albori della Tragedia italiana; bisogna risalire, dico, fino al Cinquecento, e trovarsi alla presenza di colei che fu moglie e madre esemplare, poetessa ispirata, attrice improvvisa (che vuol dire poi improvvisatrice), alla presenza di Isabella Andreini, bella quanto brava, buona quanto geniale! Il cammino è lungo ma, che io sappia, nella segnata distanza di questi 250 anni, nessuna rinomanza ha di sè riempito il mondo con tanto ardore e tanta sostanza immortale. Per l' Andreini hanno cantato il Tasso, Gian Battista Marini, Raffaello Chiabrera, Du Royer de la Roque! Per la Ristori hanno cantato Alfredo De Musset, Alfredo De Vygny, Lamartine, Samson, Carlo Marenco, Giuseppe Montanelli, ecc. Per la prima Tasso ha detto:

Quando v' ordiva il prezioso velo
l' alma natura, e le mortali spoglie,
il bel cogliea, sì come fior si coglie,
togliendo gemme in terra e lumi in cielo.

per l' altra il Musset ha improvvisato:

Que ces dieux de porphyre et de marbre et d' albâtre
Dont le monde romain autrefois fut peuplé,
Etaient vivants encore, et que dans un théâtre
Une statue antique, un soir avait parlé...

Attraverso due secoli e mezzo due schiere di poeti hanno celebrato un medesimo caso d'energia artistica ed un medesimo caso nobilissimo di sposa e di madre!

E fermiamoci un poco al 1855. Questa data è importantissima ed insieme a poche altre, come vedremo appresso, costituisce una delle parti che iniziarono e compirono il mondiale arco di trionfo della grande attrice. Adelaide Ristori ideò il progetto di recarsi a Parigi a dimostrare con l'arte sua che l'Italia non era la terra dei morti, e lo dimostrò proprio a quel Lamartine, che poi trovò tra i poeti che cantarono le sue laudi. Il diplomatico che preparò la spedizione fu appunto il marchese Capranica del Grillo, che riuscì a raccogliere nella lista degli abbonati le firme dell'Imperatore e dell'Imperatrice, quelle del Principe Girolamo e della Principessa Matilde, ed altre, importantissime, e tali da assicurare la vittoria finanziaria del progetto. Come Enrico IV e Caterina dei Medici, verso il finire del Cinquecento ospitarono cordialmente Isabella Andreini e quei suoi comici improvvisi, che dovevano diventare più tardi i gloriosi fondatori del Teatro italiano a Parigi e i creatori di quella tradizione scenica nostra che tanto bene fece poi al glorioso Seicento drammatico francese, la corte imperiale di Francia del 1855 accolse Adelaide Ristori ed i suoi compagni, se non con slancio con le migliori intenzioni di riuscire loro di giovamento. In quel tempo, attorno a Daniele Manin, esule in terra di Francia, si riunivano molti italiani e parecchi italiani del Veneto.

Il Planat, che dovrà poi curarne la memoria con

devoti scritti, confortava l'esilio del nostro grande patriota propiziandogli ammiratori ed amici. Oltre Dumas père, facevano parte costantemente del circolo Pier Angelo Fiorentino, Giuseppe Montanelli, ed altri insigni della politica e dell' arte. Cavour commetteva alla Ristori il difficile compito di migliorare i sentimenti « della plebe dei salotti francesi » nei riguardi della nostra causa nazionale. Io non so quanto in politica la nostra attrice sia riuscita a compiere, ma so benissimo che nell'arte propria ella toccò tali altezze di successo per le quali la data del 1855 diventa addirittura un fatto storico tra i pochi che si possono ricordare nella vita del teatro di tutto il mondo. Cominciano le recite nella sala Ventadour con la *Francesca* del Pellico. Il pubblico accorre in folla e si accorge che la scelta del lavoro è fatta anche per mettere in evidenza il valore di Ernesto Rossi, del Boccomini, e non se ne mostra soddisfatto.

La Ristori che in sostanza non primeggiava, si accorse che la scelta non era stata fatta con acume ma d'altra parte bisognava tener conto che i suoi cooperatori non erano i primi venuti. Dopo la *Francesca*, si andò di male in peggio, perchè nientemeno si ricorse a drammi del vecchio repertorio italiano e francese, e per qualche giorno si diede saggio delle poco felici condizioni in cui versava in quel tempo, in fatto di produzioni, specialmente il Teatro Italiano. La Rachel, con benignità tutta femminile, quando sappia e voglia essere intelligente, si recò ad ammirare colei che dicevano essere sua rivale, in una sera in cui si rappresentava il *Burbero benefico!*... Questo atto indispettì la Ristori, ma a

lei era vietato di dare, come avrebbe desiderato, la risposta. Il capocomico Righetti vedeva che la cassetta si vuotava e ne riteneva responsabile la follia della sua prima attrice. « Diamine — egli diceva — in questa Parigi non han trovato terreno la Internari e il Taddei... che cosa avremmo potuto raccontare noi? » L'impazienza del Righetti, simile a quella di tutti gli speculatori, allontanava dalla situazione ogni provvedimento ragionevole e logico. Gli abbonati erano annoiati e il pubblico avventizio se ne stava a casa. Occorreva tentare la recita di un capolavoro. La Ristori, proprio per consiglio della Internari, si ricordò di aver ripresa la *Mirra* di Alfieri al Teatro del Cocomero di Firenze nel 1852; e, con l'accordo insperato di tutti, si ricorse all'invocato capolavoro, il quale ridestò nel pubblico il desiderio di affollare la sala Ventadour, e diede motivo alla critica e agli spettatori di accendere quella scintilla che doveva condurre poi alla vera esaltazione alla quale fu fatta segno, felicissima, Adelaide Ristori! La vittoria fu tale che a Parigi non si parlava d'altro, e più si magnificava l'avvenimento e più nel cuore di un'altra donna s'ingrandiva una vera e propria tragedia intima, che doveva di lì a poco privare il Teatro francese di un suo vero genio drammatico! Gli ammiratori e gli amici della Ristori erano instancabili nel cantare inni ristoriani e giungevano persino ad investire la gente che avesse avuto la disgrazia di dichiarare di non essere ancora stata alla sala *Ventadour*. Alessandro Dumas era alla testa del movimento. Una sera incontra un amico e gli chiede se ha udito la Ristori! L'amico gli dice di no e il grande roman-

ziere lo esorta a farlo al più tardi nella sera seguente. « Capisci, la Ristori reciterà *Mirra!* » L'amico promise. Passano due giorni e l'incontro si rinnova e con esso la domanda divenuta più calorosa. Il secondo no del malcapitato per poco non produsse un alterco. Mortificato ed irritato il povero uomo esclamò: « Non si hanno sempre sei lire pronte per andare ad udire la Ristori!... » Dumas, tra commosso e inferocito, aggiunse: « Non hai sei lire? Eccole!... » E le collocò sulla colonna a cui si appoggiava l'amico. Fu il colmo, i due corsero per due vie opposte. A un certo punto furono trattenuti dallo stesso pensiero. Se tra i due litiganti vi fosse stato il terzo che avrebbe goduto! Ritornano, Dumas ruminando che la superbia dell'amico era insensata: l'amico convenendo che l'offerta non offendeva. Si ritrovano di faccia. Danno in una risata. L'amico, delicato non osava prendere le sei lire. Dumas, delicatissimo, intascò di nuovo il danaro e le cose rimasero al punto di prima!

Mentre la Ristori guadagnava terreno di giorno in giorno, la Rachel ne perdeva, tanto che chiese ed ottenne di allontanarsi dal primo teatro di Francia, nel quale godeva onori sovrani. Molti tentativi furono fatti per rendere possibile l'incontro delle due tragiche rivali, ma tutto fu vano. Rachel nel più stretto incognito si recò alla sala *Ventadour* ad udire la Ristori nella *Mirra*. Ne fu rapita al punto che tentò di avvicinare l'interprete trionfatrice, ma la diplomatica scelta per le trattative, una modista di fama mondiale, fu inadatta al compito. Chi doveva muovere i primi passi? Ecco il problema che non fu risoluto e le due tragiche non si incontra-

rono. La Ristori narra di aver udito Rachel nella *Fedra* di Racine, e dice che rimase fredda ai primi atti ma che addirittura si entusiasmò negli ultimi, anzi nell' ultimo. Rachel si fece vincere da troppe preoccupazioni, da molti preconcetti, da una vera e propria ossessione, e volle abbandonare la Francia accettando un contratto che in tre anni di durata l'avrebbe resa milionaria, mentre a cominciare dal critico racheliano Janin, la maggior parte della critica francese dedicava alla nostra grande tutta la sua attenzione e tutta la sua estimazione. Il Perrin giunse persino a stabilire un paragone tra le due tragiche in lotta, e, pare anche per combattere il Conservatorio, disse che Rachel era una perfetta statua muta e fredda e che la Ristori era la perfezione della vita, che con il suo calore non temeva la purezza dei marmi divini, e parafrasando Voltaire il quale invitato a dire che cosa dovesse avere un essere umano per aspirare a diventare artista drammatico, rispose: « Il faut avoir le diable au corps » — completò il suo pensiero dicendo che la Ristori era cresciuta alla scuola degli italiani che hanno il sole per maestro e per virtù il diavolo in corpo! Alla critica si unì, come abbiamo visto, la bollente schiera di poeti, e così, da Parigi, fu segnata la prima tappa granitica verso la gloria di Adelaide Ristori, e nel tempo stesso, doloroso a dirsi, l'esaurimento e la morte di Rachel, che non piacque nell'*Andromaca* a New-York, che le si sviluppò l' etisia a Filadelfia, e che correndo verso Cannes per recuperare la salute e riconquistare lo scettro di regina sulle scene francesi che l' ingrato pubblico le aveva strappato di mano per offrirlo

ad una straniera, vi moriva il 3 gennaio 1858 a 37 anni! Il pietoso caso fece quasi impazzire colui che fu detto il maestro della grande, Samson, e commosse tutta la Francia, che volle a Parigi rendere alla Rachel onori funebri sovrani e consacrazioni imperiture alla sua memoria.

La vita artistica della Ristori non si può descrivere e riassumere in una monografia. Bisogna largheggiare nel tratto, e non perdere di vista i suoi fatti, dirò così, degni di poema e di storia. Parigi divenne per la Ristori una seconda patria. Si giunse persino ad offrirle il posto di prima attrice nel Teatro Francese, che fu accettato. Richiesta, le fu concesso la esclusività della sala *Ventadour* a tempo indeterminato, e in questa e in seguito anche altrove, la Ristori recitò la *Medea* di Legouvé (8 aprile 1856), *Beatrix*, pure di Legouvé espressa addirittura nel testo originale (Odeon, 25 marzo 1861), la *Camma* del poeta italiano Giuseppe Montanelli, scritta per lei, e di mano in mano, liberandosi dalla produzione inferiore, dedicò il suo ingegno ed i suoi studi alle figure del grande repertorio, e così abbiamo potuto seguire le analisi interpretative di *Mirra*, *Fedra*, *Lady Macbeth*, *Maria Stuarda*, *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, *Francesca* di Dante. Noi sappiamo con quali intendimenti la Ristori animasse *Mirra* e *Fedra*. Prima le scusava al pensiero che fossero due vittime dell'odio di Venere, poi le accumunava troppo, secondo me e per l'amore grande che la guidava nel desiderio di trovare nei personaggi da lei rappresentati una nota di bontà capace di trovare eco nella pietà dei giusti. Dal fresco parallelo, *Mirra* che non sapeva nella osses-

sione che la dominava che cosa chiedesse a Ciniro, nella inconsapevolezza che la immortalizza, la figura Alfieriana si eleva a vera grandezza d'arte, ed io mi meraviglio come essa non abbia il consenso unanime dei maggiori critici nostri, e che solo in pochi, pochissimi, trovi la estimazione cui ha diritto. Per *Fedra* le cose stanno un po' diversamente. Ella è moglie, ella sa che cosa chiede ad Ippolito, sa tutto questo, che sarebbe anche superfluo se fosse sincero, ma che è mostruoso perchè se ne fa oggetto dell'ira di Venere, e bisogna ritenere che Euripide per punire tutte queste falsità, inducesse la sua figura scenica ad impiccarsi, morte crudelissima ma meritata. La grandezza di Euripide sta appunto nella sua implacabilità di osservatore. Il pugnale di Seneca ed il veleno di Racine sono, dirò così, un'attenuante. Potevano essi concederla?

*Maria Stuarda* trova tutta la pietà di Adelaide Ristori. Per lei la nobile Regina di Scozia è cattolica schietta, e madre, sposa e regina infelice. Rimprovera a Schiller di avere dato retta a storici di parte elisabettiana, di aver costretta *Maria Stuarda* a confessare a Melvil la colpa di aver concesso i proprii favori all'uccisore del Re suo marito, di credere suo figlio Giacomo VI alleato coi suoi nemici, tanto che indica la successione al trono di Scozia in favore di Filippo II e non del suo Giacomo.

Ma la probità dell'attrice nulla toglie alla oggettività del carattere artistico, e solo nei momenti in cui *Maria Stuarda* deve apparire responsabile di qualche fallo, l'arte della Ristori s' infiacchisce ad arte, e là dove gli eroismi della sventura sovrana

debbono risultare, l'impeto ristoriano prorompe in tutta la sua magnificenza! Convien dire che poche volte una donna d'ingegno ha saputo conciliare la ragione dell' arte con quelle della vita come Adelaide Ristori! Ciò diviene addirittura fatto eloquente quando la Ristori veste i panni di *Elisabetta d'Inghilterra* che a rigore della sua logica è un personaggio antipatico; ma quando della celebre regina ella esprime i momenti più terribili, e segnatamente nei rimorsi che le derivano dalle sentenze di morte firmate per *Maria Stuarda* e per Roberto D'Essex, è l'ultimo momento nel quale cedendo la corona a Giacomo VI figlio di Maria Stuarda, che diventa Giacomo I d'Inghilterra, costata l'ingratitudine del suo popolo; e si accorge come sia stata vana la sua giustizia verso il D'Essex, l'uomo che più ha amato nella sua vita, la nostra gloriosa attrice concentra tutte le sue energie artistiche nella straordinaria figura di arte. Qualche cosa di simile le accade nell'interpretazione di *Medea*, moglie respinta e madre assassina. La Ristori recita *Medea* di Legouvé a preferenza delle altre, la classica di Seneca, romantica di Niccolini, teatrale di Della Valle, perchè l'autore con una transazione scenica, consente alla Ristori di non ammazzare Melato e Licaone alla presenza del pubblico. Ma quando Giasone chiede a *Medea* chi avvesse ucciso i suoi figli, la Ristori si solleva e pronunzia un " Tu! „ nel quale, a giudizio di contemporanei e di critica scritta, tutta la integrità della figura leggendaria veniva compendiata e saldificata.

Più tardi, al tempo nostro un'altra attrice, Agnese Sorma, non per sè, ma per la tirannia della censura

tedesca, ha chiesto ad Ibsen un' altra transazione, per così dire, d'indole materna, per la quale Nora non avrebbe dovuto abbandonare i proprii figli. Una cosetta da nulla, come si vede, chiedeva il censore di Berlino! Ibsen pensò ed ordinò che la tela si abbassasse sull'ultimo atto mentre Nora inviava l'estremo saluto ai figli rimanendo ferma sulla soglia della loro porta! Attrice e censore furono soddisfatti, ma il grande poeta di Nora, al cui cospetto le Medee della leggenda e della vita debbono inchinarsi riverenti, riuscì salvo da ogni e qualsiasi adattazione che una simile circostanza gli chiedeva irrevocabilmente! Fermiamoci per un istante a *Lady Macbeth* nella interpretazione di Adelaide Ristori.

Questo potente carattere shakespeariano rappresentava uno dei principalissimi e difficilissimi personaggi antipatici, verso il quale la Ristori non si sentiva attratta come una donna e come attrice, ma soltanto come artista; e ciò perchè riteneva che la gigantesca trama di perfidia ordita da Lady Macbeth non avesse avuto altro scopo che il solo dominio di regina assoluta, e non la mira di innalzare Macbeth al trono, a soddisfazione del proprio orgoglio di sposa.

Shakespeare ha amato la leggenda che non nega a Lady Macbeth il sentimento che la legava al marito, e dalla fusione di mostruosità e di gentilezza, esce plasmata meravigliosamente la terribile figura. La Ristori, come sposa, questo non volle comprendere, ma ciò non le impedì di animare lo straordinario personaggio con quella dovizia di energia tragica che doveva meravigliare il mondo, e prima di tutti, il pubblico di Londra che potè ammirarla

tanto nella versione italiana che nel testo inglese della immortale tragedia! Fu nel 1873, al Drury Lane dove appariva per la quarta volta, che tentò per la prima la recitazione inglese della sola ossessionante scena del "sonnambulismo„: Achille Melandri, spettatore fortunato di tanto avvenimento, in una lettera pubblicata nella "Rivista Teatrale Italiana„ afferma che l' ardita prova, pienamente superata, fu sostenuta nel 1872 e non nel 1873. Chi sbaglia, la Ristori oppure il Melandri? La grande vittoria consigliò la dizione in inglese della intera parte, ma il cimento spaventò per il momento anzi parve che addirittura vincesse nella deliberazione di non farne più nulla. Questo era estraneo alla tenacia della Ristori, e lo dice il fatto che ella, nel 1882, pure al Drury Lane, con attori inglesi e sotto direzione teatrali inglesi, recitò nel testo originale tutta la parte di Lady Macbeth e fu detta la Siddons nel teatro Shakesperiano! Sia lecita una osservazione per l' amore che ci guida verso la integrità della gloria ristoriana. Abbiamo ricordato che verso Lady Macbeth la Ristori era attratta come artista e non come donna, ed abbiamo compiuto il dovere di far dritto alla lode meritata dalla interprete; ma un dubbio ci nasce nella coscienza e non vogliamo nasconderlo anche a costo di vederci contraddetti e smentiti. I dodici anni, salvo qualche intenzione, di studio dedicati alla tragedia, e specialmente alla parte di Lady, ci risulta sulla guida stessa di ciò che ci dice la Ristori, sono stati adibiti più a creare la virtuosità formale della recitazione in inglese, che a far vivere in tutte le sue parti e nell'insieme poderoso la grande figura sha-

kesperiana nell'immensa vita concessale dal poeta. Tra i critici londinesi più in voga nell' ottantadue era il Dottor Bell, ma scorrendone il dotto scritto noi scorgiamo delineata una bella tesi legale e ciò che cerchiamo, cioè, una sensazione d'arte, invano la nostra ricerca ci fa ritrovare! E gli altri? lodano, lodano soltanto. Qualcuno, straniero a Londra, scrive in giornali dell' estero e compendia il grande fatto nella perfezione raggiunta nella scena del " sonnambulismo „. Comunque il nostro orgoglio di italiani, di fronte al caso eccezionale, al cospetto del raro esempio di grandezza, così come abbiamo trovato analisi vive e parlanti d'altre figure anche secondarie, avremmo voluto essere beneficati per Lady Macbeth da un'analisi di studio che tutte le vedute, tutte le intuizioni, tutti gli acumi della somma tragica avesse compendiate, lasciando agli studiosi dell'avvenire, in questo senso, oltre che un nome, una pagina di ricordi immortali. Ma se questa pagina manca vi è un'altra data che in parte ne compensa. Nel 1885 negli Stati Uniti, la Ristori, pure in inglese, recita per due volte, accanto a Edwin Booth, detto il Talma dell'America del Nord, la parte di Lady Macbeth. Macbeth era il Booth, un shakespeariano geniale e profondo. Si racconta, ma il racconto può sembrare interessato, che quando la Ristori osservò al Booth che se Lady Macbeth avesse veramente amato il marito non lo avrebbe spinto, per la via di delitti sopra delitti, al trono, ma le sarebbe bastato di amarlo così come lo aveva conosciuto, il grande attore americano, per tutta risposta, avrebbe rivolto alla somma tragica nostra, uno dei suoi migliori sorrisi!

La Ristori è stata in tutto il mondo, il cui giro, se le cronache non sbagliano, deve aver compiuto due o tre volte. Certa cosa è che ha lasciato il teatro al seguito dell' ultimo giro, che durò sette mesi, appunto attraverso il mondo, mentre il precedente era durato quasi due anni. E' stata in tutte le Americhe, in tutti i lontani ed opposti paesi del Sole e della Notte, compiendo veri miracoli nell'eccitare le maggiori simpatie e i più vivi entusiasmi verso l'arte di lei e verso il nome d'Italia.

A Madrid ottiene dalla Regina Isabella la grazia per un bravo giovane soldato Nicolas Capado che, per un mero atto d'insubordinazione, era stato condannato a morte. Capado, esponente della gratitudine di tutto il popolo madrileno, chiamerà poi la Ristori: la "Mi madre guerida!,, In Olanda, in quella fredda e composta terra, provoca tali sommosse popolari che il re sente il bisogno di esclamare. "Poco per una rivoluzione, molto per una dimostrazione,,. A Coimbra, è invitata a dare una recita in quella celebre università che possiede un teatro destinato ad accogliere le più grandi personalità dell'arte che attraversino il Portogallo, recita *Medea* e, detto fatto, ottiene che i più gravi professori di quell'Ateneo vestano i panni e i veli delle Canefore. Immaginate quei dottori vestiti da donzelle votate al culto di Minerva. Convien dire che Minerva è meno vendicativa di Venere se non ha condannato quei ponderosi uomini, per lo meno ad un ballo di San Vito, per tutto il resto della loro esistenza! In Atene dove visita tutti quei tesori d'arte e di antichità, è pregata da Re Giorgio di recitare un capolavoro della vecchia Grecia nel

tempio sacro a Bacco. La Ristori è impegnata a data fissa per recitare *Les deux Reines* di Legouvé, lavoro scritto apposta per lei, e deve subito partire dalla Grecia. A Messina riceve un telegramma che le apprende aver Napoleone proibita la rappresentazione del lavoro, in seguito a malintesi e dissensi sorti con la Santa Sede.

Nel 1865, in occasione del sesto Centenario dantesco, corre da Parigi a Firenze, e recita con Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi, i due artisti che ella ha più di tutti stimato, la *Francesca* del Pellico. La data memoranda è scolpita in una lapide murata nello stesso teatro Niccolini, in cui l'avvenimento fu compiuto!

Nel '66, negli Stati Uniti, sul piroscafo "Europa,, avvenne un doloroso fatto. Un' ondata aveva gettato in mare un cameriere di bordo. Una disgrazia che avrebbe ridotta tutta una famiglia alla miseria. Da molti giorni il mare era implacabile. Si promuove una recita di beneficenza. Non viaggiavano che la Ristori e la Lagrange, e per ciò non poteva comporsi che un breve vario programma. Un dilettante offrì l'opera sua. E' la storia di tutti i giorni. Quale dilettante non crede di associare l'opera sua a quella di un artista? Lo spettacolo cominciò. La Ristori recitò una scena di Maria Stuarda, la Legrange cantò tre brani delle sue migliori esecuzioni. Il signor dilettante, un tenore cavernoso, una romanza. Dopo l' apparizione delle due artiste, si presentò il tenore, e il mare, più irritato di tutti, ricominciò le sue vendette. Tutti vedevano vicino la catastrofe, mentre il dilettante, imperterrito, muggiva solo un lugubre ritornello

" Richard est mort! Richard est mort!.... ". Una desolazione!

A Cuba (1868) per suo stesso giudizio ottiene le più affettuose e calorose dimostrazioni. Non le può ricordare senza inorgoglirne e commoversene.

A mano a mano che i viaggi crescevano e la fama si diffondeva sorretta dalla fortuna. Adelaide Ristori restringeva il suo repertorio, nel quale non mancò mai di far posto alla produzione italiana, fin al punto, sia detto ad onor suo, che limitando le sue interpretazioni in lingua inglese a tre o quattro, tra queste fece posto a due drammi di Paolo Giacometti: *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, *Maria Antonietta*: nè si può dire che ciò facesse per opportunità. Giovane nel classico e nel moderno, insieme ai padri della scena aveva pur saputo essere amica a Vincenzo Martini, a Gherardi del Testa, ad altri. Adulta, nel pieno della gloria, poi che pensava così, ella volle dare una resistente prova di stima a Paolo Giacometti che non ne era indegno. A Bologna il 9 novembre 1868, rappresentò per la prima volta in Italia, e con lei bisogna dire nel mondo, *Maria Antonietta*. I liberali di allora si attendevano un' apologia di reato che i conservatori volevano impedire. Il Brunetti la sera fu pieno di queste convulsioni settarie. Ma la Ristori era la Ristori! Ella si presenta al proscenio ed arditamente dice che dalla dotta Bologna, dalla Bologna di buon gusto, si attendeva un giudizio sull' opera d' arte del Giacometti e non sul dramma politico,.. che non esisteva! Bologna fu degna di sè. Il pubblico approvò, il dramma fu recitato sino in fondo, e l' opera fu coronata da una vittoria che Paolo Gia-

cometti, leale sempre, attribuì alla sua grande interprete. A Napoli è stata due volte, nel 1857 e nel 1865, al Real Teatro del Fondo. La prima volta rappresentò la *Fedra* di Racine. A un dato momento della rappresentazione la grande artista cadde e col braccio sinistro infranse un lume della ribalta che grazie ai rivoluzionarii di quel tempo, era acceso ad olio e non a gas. Ma la mal capitata fu raccolta e accompagnata nel camerino. La tela si abbassò e la recita fu sospesa. Una vera folla di ammiratori invade il palcoscenico. Si fa largo fra tutti il conte di Siracusa. Quando il medico ebbe compiuta l' opera sua, il Conte offrì un amuleto alla Ristori e le disse, su per giù: « Se non avete avuto armi per difendervi dai jettatori del presente, accettate questo per quelli dell' avvenire! » Si seppe, pare impossibile, che infatti in teatro si trovava uno dei nostri distinti scrittori di quel tempo, che per la sua fama di jettatore, faceva tremare uomini d' arte e uomini di scienza! Nella seconda, s' indugiò ad ammirare i grandi artisti di cui Napoli in quel tempo era piena, e mentre potè con sentire che la Sadowsky fosse detta emula di lei, fissò il suo sguardo su Michele Bozzo, che volle ed ebbe a suo compagno d' arte nel giro americano che di lì a poco, come abbiamo visto, intraprese.

Dal 1885, dunque, ella ricorse al riposo nel suo palazzo di via Monterone, a Roma. Quando ripeteva le parole della Sand: « Due o tre volte in un secolo si possono vedere creature grandi quanto la Ristori », quelle del Gautier, del Musset, quelle di mille critici, pittori, scultori, la sua figura assumeva un aspetto d' incredulità in sè stessa. Così

l'ho vista un giorno e così la ricordo. Dove, la magniloquenza per la quale abbiamo udito dire ad un artista che sarebbero state sufficienti quattro bracciate sue per attraversare l'oceano a nuoto; e un' altra volta dal Vedova ad un gruppo di comici: « Poche parole, amici: io, dopo Dio, sono il primo tiranno della terra!:.. » Dove tutto questo? La Ristori a chiunque durante e dopo la sua carriera d' attrice, è apparsa donna cosciente e Signora gentile, e ciò che possono fare una vera donna ed una vera signora, ella ha fatto per la sua famiglia e per moltissimi compagni d'arte. La generale estimazione le fu provata nel 1902, compimento dell' ottantesimo compleanno, quando dal Re d'Italia Vittorio Emanuele III che si recò a casa della Ristori per renderle omaggio, all' ultimo cittadino italiano, quale io mi reputo, che ne proposi la onoranza, da tutti i cuori fusi in un consenso d'unanime simpatia partì il grido di consacrazione immortale per la grande italiana! E qualche anno prima nel 1898, per iniziativa della nobile Torino, che fece rivivere per un istante, attraverso il palcoscenico del « Carignano » i grandi interpreti della scena italiana. Adelaide Ristori si presentò a quel pubblico e disse il V canto dell' Inferno Dantesco, che un' altra volta, nel 1883, aveva detto a Parigi a beneficio dei colerosi italiani e francesi. L'apparizione della vegliarda impose a tutti i fremiti di risolversi in un silenzio di venerazione. Il mento le toccava il seno.

Così discesi del cerchio primajo...

alle ultime parole della quarta terzina la testa si

alzò e i due occhi ancora vivi furono rivolti alle mille ansie rattenute nel petto degli spettatori.

Siede la terra, dove nata fui.....
. . . . . . . . . . . . . . .
Amor, che a nullo amato amar perdona....
. . . . . . . . . . . . . . .
Amor condusse noi ad una morte.....
. . . . . . . . . . . . . . .
Quando leggemmo il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante;
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante.....
. . . . . . . . . . . . . . .

A queste parole di Francesca, tutta la persona della vegliarda si scosse, comunicò alla folla un enorme brivido, e si eresse così diritta, così snella, tanto slanciata, che per un istante parve trasfigurata, proprio come era apparsa ai tempi nei quali fu detto che nell' incedere aveva conteso il primato alla Dea!

E caddi, come corpo morto cade...

Ma questo verso non fu finito che già la bufera plaudente, indomita, indomabile, aveva riempito di sè il bel teatro. Giacinta Pezzana, a nome di tutti i compagni d' arte volle baciare la mano alla grande che aveva dato l' ultimo lampo della sua potenza.

La schiera dei poeti che aveva cantato di lei parve che riapparisse in quel Tempio. E parve che riapparissero le maggiori date del cammino ristoriano: 1855 a Parigi per sè; 1865 a Firenze per Dante; 1882 a Londra per Shakespeare; 1885 con Booth per Macbeth; 1898 a Torino per l' Arte!

Si può giungere da umili origini a tanta altezza? Chi può mettere in dubbio questa verità d' intelletto e di storia? L' arte non conosce dislivelli. Essa vuole che si salga fino a lei per uguagliarsi nella immortalità. Esserne degni, questo è il miraggio. Esser degni e soffrire e salire, tormentarsi e salire, morire ma salire, salìre sempre, ecco il miraggio!

---

# LA MISURA DEL TEMPO NELL' ESPERIENZA TEATRALE

Un giorno, moltissimi anni fa, mi accompagnai ad Achille Torelli, per una gita in una delle vie più vecchie, più tipiche, ed anche più sporche di Napoli: nella via del Lavinaio! In questa strada, che è lunga tutto il tratto che sèpara Porta Nolana dallo storico e folklorico Campanile del Carmine, abitavano alcuni comici di infimo ordine, che tenevano in onore i *Casotti* della Marina e di Porta Capuana. Tra gli altri, ve n'era uno che si diceva possessore di manoscritti preziosi, autografi di Antonio Petito, Orazio Schiano, Filippo Cammarano, e di altri illustri commediografi e comici. In quel tempo, Torelli ardeva di amore per la creazione della Biblioteca Lucchesi-Palli, e non a torto, sfidando anche i fetori del Lavinaio, volle muovere alla ricerca di tanti tesori, che certo, se autentificati, sarebbero serviti a costituire una delle suppellettili più adatte e gloriose della formanda Biblioteca teatrale. Il possessore di tanta ricchezza si chiamava don Giacomino. Chi fosse, che cognome avesse, dove recitasse o per quale teatro o editore scrivesse, non sono riuscito a conoscere mai, nè vi ho dedicato, a dire il vero, molto tempo, e per-

chè il bravo impostore puzzava di tutte le puzze che può produrre l'infezione sociale, e perchè, scoperto l'inganno in cui voleva trarre il Torelli e me, non mi curai più di rivederlo. I famosi manoscritti autografi dello Schiano, del Cammarano, del Petito, erano apocrifi: peggio, erano decime copie, se non centesime, a mano a mano alterate e contraffatte, di *commedie*, *riduzioni*, *adattazioni*, di quei grandi che, a modo loro, ma il Cammarano addirittura con senso d'arte, vollero portare una parola nuova nella turbatissima, in ogni tempo e in ogni luogo, scena dialettale napolitana!

Per giungere fino alla casa di don Giacomino, dovemmo salire tre o quattro piani di una scala fatta per vietarvi la pratica ai ben pasciuti! Torelli propose di portare i fazzoletti al naso e di affrontare il cimento, e così fu fatto!

— Sono onorato di ricevervi in questa mia povera stanza che però è un tempio d'arte! Non ho due sedie, ma qui vi sono casse di libri, di oggetti preziosi su cui permetto che sediate!

La stanza era nera nel suo aspetto e nella sua sostanza. Vecchi quadri, copie di copie anch'essi, alle pareti: libri a cumoli in ogni angolo; giornali senza ordine, sparsi un po' dappertutto: un lettuccio improvvisato con una parvenza di materasso e una coperta di lana, che un tempo, chi sa, poteva anche essere stata rossa. Erano assenti l'acqua e la buona fede!

— Non si potrebbero vedere qui fuori, disse Torelli, i vostri preziosi manoscritti?

Avevamo un matto terrore di entrare in quella trappola, che tale poi era nel simbolo e nel fatto,

e tentammo così di non allontanarci dal breve spazio dell'ingresso, a cui, per fortuna, giungeva un po' di luce ed anche un po' di sole!

Don Giacomino, scosse la testa, e con la testa la lunga barba, per opporre un reciso rifiuto! — « No, egli rispose, i miei tesori non escono dalla mia casa se non quando al loro posto non metto che molti sonanti quattrini! »

— Ma, con timidezza balbettai, non temete i ladri con tanti tesori e senza forti serrature?

— « I ladri sanno che qui non sono solo » — imperterrito, tuonò l'antiquario, mostrando in un angolo, in alto, uno stipo che, secondo il gesto, doveva contenere delle armi. — « Sanno che non sono solo! ».

Questa volta don Giacomino, armi a parte, diceva il vero. Nella sua topaia le bestie eran tante e tali, che ben poteva dire di non essere solo, se aveva in così viva *Arca* saputo creare la sua lieta compagnia!

L'idea dell'acquisto dei manoscritti ci fece varcare la nefanda soglia... e poi dicono che gli artisti e gli uomini di teatro non sono eroi. Quali maggiori rischi avrebbe nascosti una crociata?! All'apertura della cassa, credemmo di non più respirare, ma ci accorgemmo che eravamo ancora vivi! Don Giacomino tirò fuori i copioni, e poichè sopra alcuni, erano tarme e scarafaggi, lo strano uomo, a prevenire qualche noiosa protesta da parte nostra, *amleteggiò*: « Il cranio di Yorick fu trovato in condizioni peggiori! ». Una misteriosa energia ci sorresse e procedemmo all'esame delle false carte, e potemmo constatare che eravamo al cospetto della

più volgare e meschina canaglia che mai si fosse potuta nascondere nel mondo della roba vecchia! Se una delle grandi voci che bollano a sangue gli archeologi e l'archeologia, fosse stata scossa dall'orrorosa figura di don Giacomino, qual grido avrebbe emesso, quale ululato universale, e quale scotimento della terra, come alla morte di Raffaello, avrebbe prodotto?

Noi pensavamo al modo di abbandonare lo stregone, perchè, francamente, e non so se Torelli se ne ricorda, la sua figura ci spaventava alquanto...

— « Che ne dite, eh, di questi tesori? — chiese don Giacomino.

— « Magnifici! » — rispose Torelli.

— « Meravigliosi! » — aggiunsi per mio conto.

— « Ebbene? »

— « Ebbene si tratta di una grossa spesa, e bisogna fare le cose con calma... Ritorneremo e faremo un acquisto di molte migliaia di lire. Conservate, con gelosa cura, ogni cosa... »

Gli occhi dell'imbroglione sfavillarono e noi potemmo, incolumi per fortuna, ritrovarci sulla via gestenti e parlanti e uniti in un proposito ferreo: prendere la via del bagno!

*
* *

Eppure, come non tutti i mali vengono per nuocere, anche quel rapido quanto pericoloso esame, servì a qualche cosa. In ogni fine d'atto trovai segnata un'ora, e, presso a poco, la locuzione era questa: dura 26 minuti, o 25, o 28. Il numero più alto che mi venne dato di fissare, fu il 33. Era

chiaro che l'esperienza di certo teatro e di certa gente teatrale, basava sulla misura del tempo.

Nè, più tardi, ho visto trascurare la norma in *ambienti* progrediti, e da questo punto comincia la dolorosa constatazione del brutto fatto, che tanto disdoro reca al buon nome del nostro teatro.

Dobbiamo tener presente due qualità di misure, quella illuminata dall'intelligenza che trova la sua ragion d'essere nelle proporzioni e nelle armonie dei prodotti dell'arte, e quella protetta dalla furberia che trova il suo tornaconto nella distruzione o nello snaturamento di qualsiasi prodotto scenico, pur di renderlo adatto alla brevità di uno spettacolo teatrale. L'equivoco interessato, e perciò canagliesco nella sua origine e nella sua finalità, sta in questo, che si chiama esigenza d'arte ciò che è semplicemente esigenza di commercio. Ma, si potrebbe forse chiedere, uno spettacolo, anche prettamente artistico, non deve occupare ore e ore senza limiti. E la richiesta sarebbe logica, ma non risolverebbe, dirò così, il problema. Quando in un teatro si è costretti a misurare il tempo, si può far cadere la scelta su opere d'arte di pochi atti, e in ciò nessun male. Il male, anzi il delitto, comincia dal momento in cui, in poche ore, e per esigenze tutte commerciali, si vuol costringere un poema vasto, non sproporzionato nei suoi quadri, e quindi passibile di *tagli,* ma ricco di svolgimenti, in un'orbita breve di tempo scenico. Shakespeare, per esempio, che nella pratica è considerato il più lungo, è dovizioso nella moltitudine delle sue scene, ma ogni suo quadro detta leggi in fatto di proporzione e di armonia. *Tagliate,* dunque, questi quadri per

abbreviare l'intera tragedia, e che ci capite, e che ci si capisce più? Modo bestiale di premessa, abbrutimento totale d'illazione. E, in questo caso, perchè macchiarsi di tanta infamia e sorprendere la buona fede del pubblico? Si può immaginare un crimine peggiore?

Goldoni, incalzato dalla riforma e dai lamenti di Medebac, il quale andava su tutte le furie quando la commedia era lunga e costringeva l' impresario a sostenere una spesa ingente per il maggior consumo dell' olio serale, cercava di essere breve, ma *non tagliava*, bensì concepiva in sintesi le commedie che era costretto a scrivere per bisogno professionale, e talvolta alla brevità doveva aggiungere l' opportunità delle adattazioni alla tale attrice e al tale attore in voga presso gli spettatori, delle principali *parti* plasmate nelle commedie. Povero grande uomo, povero genio teatrale, in quale angustia doveva frenare il proprio ingegno! Appena gli si concedeva di respirare a modo suo, modo che del resto egli stesso ignorava, perchè esce dai limiti in cui conteneva quello che chiamava il suo lavoro di tavolino, veniva fuori il capolavoro!

Per me, con buona pace dei più illustri goldonofili, il monumento insigne di grande arte donato dal Goldoni all' Italia, è tutto nella miniera delle commedie dialettali d' osservazione. In ciò il Veneziano si afferma un genio possente che la storia universale del Teatro colloca accanto a Eschilo, Shakespeare, Molière, Ibsen!

Anche in Italia, nel nostro teatro della pratica, perchè finora non abbiamo un teatro spirituale, a nostra massima vergogna, pareva divenire giuri-

sprudenza riconosciuta il rispetto all' integrità dell' opera acquisita al patrimonio dell' arte, e solo, per le commedie nuove, e per cura dei rispettivi autori, si ammetteva che, durante le prove e dopo la prima rappresentazione, per una quantità di ragioni inutili ad enumerare, anche in piccola parte a chi sa che cosa sieno teatro ed esigenza scenica, si apportassero modificazioni in ogni e qualsiasi senso e maniera, e a stretto rigore della prova finale sostenuta dall' opera d' arte al cospetto della esperienza scenica di tempo e di armonia, della critica, del pubblico. In mancanza di una prova generale, che il commercio febbrile italiano (in ciò, nel concerto delle Nazioni evolute, l' Italia rimane sempre l' ultimo paese del mondo conosciuto !), non crede, o forse, non può ancora consentire, i capocomici, che del resto, allo stato delle cose, da parte loro fanno il meglio che possono e si mostrano molto ragionevoli e docili, dovrebbero in via assoluta, e come legge suprema di correttività, accordare al nuovo lavoro, e per esso al suo autore una prova definitiva, integrale, *proprio all' indomani della prima recita*, la quale dovrebbe trovare disposti tutti gli interpreti a consentire *tutte* le modificazioni tanto nelle parti loro rispettivamente affidate, tanto nel contributo del loro personale ingegno interpretativo, quando nella compattezza del tono generale. Se non abbiamo un teatro di popolo per l' arte di tutto un paese, almeno contribuiscano, con la loro probità professionale, i nostri artisti a farci avvertire meno tanta mancanza, impegnando il proprio valore nell' alimentazione difensiva di leggi che rendano anche tra noi l' esercizio del tea-

tro un impiego nobile di energia spirituale e mentale! Tutto il *tagliato* non è fischiato! Ha detto un giorno un grande, ascoltatissimo capocomico, Alamanno Morelli, e quanti delitti si sono venuti consumando in nome di questa sentenza fraintesa!

Il Morelli si riferiva ai lavori nuovi, a quelli che dalla cooperazione del proprio creatore e dell'interprete, potevano trarre miglioramenti di sostanza e di plastica; e non ai lavori, ripeto, acquisiti, con riconoscimento di giudizi analitici e sintetici di critica e di pubblico, al patrimonio universale dell'arte. Si ricorda che Morelli fosse stato il primo a tagliare in malo modo Shakespeare, ma chi ne dice la vera ragione?

Per quanto la cosa lusinghi poco, bisogna risalire al tempo in cui il Poeta meraviglioso tra noi aveva pochi apostoli e nessun pubblico! Morelli tentò l'ardua impresa della popolarità shakespeariana in Italia, e i primi passi furono turbinosi. A parte ogni considerazione seria, i nostri spettatori italiani non volevano accettare i morti di Shakespeare, e Morelli, mirabile nella pertinacia cosciente della sua missione, si permise di sopprimerne, ad uno ad uno, tanti quanti bastarono ad ottenere il *SI* nei teatri per le rappresentazioni specialmente dell'*Amleto*; e con pari mirabile pertinacia, poichè il *SI* fu detto, man mano, andò rimettendo tutto a posto, così i morti, a poco a poco, ritornarono in vita e nessuno più li disturbò, anzi tutti assicurarono loro un tal rispetto, che da quel momento in avanti si è trasformato in ammirazione e in entusiasmo! Un artista che mostri una coscienza simile

non ha dritto al suo posticino ben chiaro e ben glorificato nella storia dell' arte ? !

Quale differenza con certi istrioni che giungono persino a sopprimere personaggi e battute, passibili di qualche applauso, allo scopo stupido quanto criminoso di assicurare *alla propria parte* un' alea maggiore di clamorosa esaltazione ! Su quale im munità e impunità contano cotesti delinquenti ? Sull' impunità del capocomicato, in cui sono andati a scorazzare , così come una belva andrebbe a spaventare un granaio affollato di conigli !

E quale differenza con certi nuovi autori che poemeggîano a grande velocità, sfidando tutte le leggi di proporzione e di armonia animate dalle ali possenti del pensiero , cercando di abbagliare e stordire i lubbioni , per giungere dall' oceano della propria furberia alla riva del facile successo ? O mentalità del Teatro quando vorrai bruciare le tue cartucce di dinamite purificatrice ? !

E spero , alla meglio di aver dimostrato , nelle poche righe assegnate a un articolo, quale è la buona « misura del tempo » e quale la cattiva « nell' esperienza teatrale..... ».

Don Giacomino, l' ignobile antiquario, è servito, forse, a qualche cosa !

---

# ADELAIDE FALCONI

L'artista drammatica che l'Italia perdette, in Milano, il 4 maggio dell'anno 1902, è una degna discendente di quel Giancola che ha dato all'arte in generale, e a quella del teatro in particolare, una forte schiera di spiriti geniali ed eletti. Giancola, com'è noto, è il soprannome dato a Vincenzo Cammarano, l'attore celebrato che per circa quarant'anni ha tenuta la maschera di Pulcinella, dando motivo agli storici del teatro di consacrare ed eternare l'illustre suo nome nelle loro pagine. « Giancola — avverte il Croce — è il tipo dell'Abate Calabrese, e divenne soprannome poi del famoso Pulcinella Cammarano (1) ». Il Pulcinella napolitano del 1700 è d'origine e di nascita siciliano. Vincenzo Cammarano venne in Napoli attorno all'anno 1765 e vi morì nel 1809. « Nel 1809 — scrive Salvatore Di Giacomo — muore Giancola. Ha recitato per cinque anni alla *Cantina*, per trentadue al *San Carlino*, da Pulcinella. Egli ha visto principiare e terminar tutto un secolo, è spettatore dei fatti del novantanove, compagno indivisibile dei Tomeo nella fortuna loro

(1) *Benedetto Croce*, " I teatri di Napoli " -- Secolo XV-XVIII Napoli, 1891.

e nelle lor disgrazie, amico sviscerato della monarchia e, col Luzio e coi Casaccia, carissimo al re Ferdinando IV, che in un palchetto del *San Carlino*, nelle recite *di giorno*, si recava assai spesso, a fare il chilo.... (1) ».

Per chiarezza è bene far sapere che la *Cantina* era un teatro sotterraneo piccolo e sconcio, collocato accanto ad una chiesa, detta di *San Giacomo degli Spagnuoli*. Questo teatrucolo, con la demolizione del primo *San Çarlino*, ebbe il suo quarto d'ora di fortuna, appunto perchè vi provarono il loro valore i Giancola ed altri insigni attori del suo tempo.

Da Vincenzo Cammarano nacque Filippo, che fu nonno di Adelaide Negri. Don Filippo Cammarano non perpetuò soltanto la gloria paterna come attore, ma lo illuminò viemaggiormente, rivelandosi un uomo di facile ingegno intuitivo e uno scrittore vario e fecondo; la commedia napolitana del suo tempo lo ricorda doverosamente come un riformatore, un tenace combattente per il trionfo *del vero* a teatro. La vita di lui fu votata all'arte: a dieci anni aveva già scritto una commedia, era già attore. All'ingegno fervido accoppiava una vena poetica piacevole e corretta, e una vita impeccabile di galantuomo dalla bontà indimenticabile e dall'onestà proverbiale.

« Filippo Cammarano — narra il Di Giacomo — non lasciò ai suoi figliuoli alcuna eredità, in fuori d'un nome intemerato. Rimasero di lui il desiderio in quanti lo avevan conosciuto, la lode in tutti: n'ebbe il *San Carlino* un dovizioso repertorio, l'im-

(1) *Salvatore Di Giacomo.* " Cronaca del San Carlino „ Trani, 1895.

presario un cumulo di lucri. Nulla serbava dal suo sudore il povero vecchio: morì poverissimo. Con deliberazione spontanea il ministro Santangelo avea, tuttavia, provveduto agli ultimi anni di quell'infelice assegnandogli una pensione mensile, che, se non altro, non gli lasciava mancare la minestra. Benedetta generosità, la quale oggi — è triste dirlo — non troverebbe imitatori. Benedetta per la gratitudine del vecchio onorato, il quale — come dice una sua biografia — imitando la religione di chi non avendo potuto edificare un altare lo sparge di fiori, s'effondeva in voti, in ringraziamenti, in lodi pel suo benefattore, a cui dedicava il libro di versi ch'io sono andato spogliando per la storia del suo autore (1) ».

Come in altro scritto ho accennato, la madre di Adelaide Falconi, Rosalinda, la quale sposò per amore, e contro il volere dei genitori, l'attore Raffaele Negri, nacque da Filippo Cammarano e da Rosalia Vitellaro, che fu, a sua volta, ammirata artista di canto. Anche Rosalinda fu attrice, ma di lei niun documento si trova che ne attesti la eccezionalità del valore. Fu però una Cammarano e come tale non potè essere una mediocre.

*
* *

Adelaide Negri, nacque in Napoli, da Raffaele, comico, da Palermo, e da Rosalinda Cammarano, alla via Gradelle dei Fiorentini, n. 6, alle ore due italiane del giorno 12 gennaio 1830, e fu battezzata

(1) *Salvatore Di Giacomo*, op. cit.

nella parrocchia dei Santi Giuseppe e Cristofaro (detta dell'*Ospedaletto*), addì 14 gennaio detto anno. Testimoni: Michele Manzi, comico, e Filippo Cammarano, comico. Così si legge nel documento ufficiale al nostro Archivio Municipale.

Michele Manzi, poichè scrivo il suo nome, aggiungo subito, ch'era un degno amico e compagno d'arte dell'altro testimone, il celebre don Filippo, nonno felice della neonata. Sosteneva le parti di *Tartaglia* al *San Carlino* e in questo strano e pur tanto piacevole a caratteristico tipo, è ancora oggi ricordato e citato a nobile e forte esempio da' suoi continuatori, la cui schiera è venuta assottigliandosi con l'agonia alla quale si è voluto spingere il fiorire della nostra scena dialettale.

Alla fonte battesimale, dunque, alla nostra Adelaide non mancarono due campioni stimati dell'arte, di quell'arte alla quale, come verrò dimostrando, ella medesima doveva recare così notevole contributo di valore e tanta genuina soavità di pensieri. Bambina, le sorrisero gli occhi dolci e vivi di Altigonda Colli, un'attrice che ha lasciato ricordi incancellabili della sua portentosa grazia scenica, la rabbonirono le carezze del gran nonno, e la rallegrarono le simpatie di quanti seppero scorgere in lei i primi segni dell'ingegno avito. Contava quattro anni quando le fecero sostenere la prova della scena, ricordata dall'ammirazione di quel poderoso gruppo di grandi attori di cui il *San Carlino* aveva ben diritto di menar vanto, e di passare venerato e glorificato alla storia. Era per entrare nel dodicesimo anno, quando nel 29 dicembre 1842, a 78 anni, moriva Filippo Cammarano, generalmente com-

pianto dai compagni d'arte. Le cronache del tempo narrano che il teatro *San Carlino* restò chiuso per tre giorni (per Giancola rimase chiuso una settimana: per Adelaide Falconi nessun teatro è restato chiuso nemmeno un'ora. Era dolorosamente scritto che i tempi progrediti perdessero di vista il rispetto e l'ossequio cui hanno diritto le persone di valore e di onestà che lasciano il mondo poco lieto dei vivi !), che il feretro circondato da uomini di lettere, d'artisti, di buon popolo, vi passasse dinanzi, come a prenderne il commiato definitivo e a riceverne l'ultimo commosso saluto ! Quella gente lì — ce lo confermano le cronache in cui ricerchiamo — aveva delle idee, aveva del cuore, e le une, come l'altro, non assoggettava a vuota e tronfia teorica, come spesso è tratta a fare la nostra gente, mentre ogni cosa, ogni atto, ci convincono che al suo cuore rimangono ben pochi palpiti, pressochè assopiti per le fonti del bene !

* * *

Adelaide Negri, fin da giovanetta, fu per suo padre una risorsa, come si dice in gergo comico. Sosteneva tutte le parti, da quelle di servetta a quelle di amorosa, e non tardò, giovanissima, ad avventurarsi, applaudita, in quelle di prima attrice, ma quasi sempre, in questo primo periodo fecondo della sua vita d' attrice, con suo padre, ch' era direttore e poi proprietario d' una compagnia drammatica d' ordine secondario; nella quale però si trovavano artisti di tal valore, che in linea comparativa di tempo, non troviamo oggi in molte delle

nostre compagnie di categoria primaria. Raffaele Negri era buon attore egli stesso e, come sua figlia, non era *specializzato* in un *ruolo*. Quando gli anni crebbero, si adattò alle cosidette parti di « attor comico », nelle quali vi è chi afferma, e con certa autorità, che riuscisse abbastanza bene, non senza lasciar scorgere che attingesse alle fonti di quel grande artista comico, che fu Adamo Alberti, e al suo posto scritturò, di volta in volta, altri attori, tra cui troviamo Alfonso De Riso, che a poca distanza, divenne anche suo socio.

La compagnia del Negri restava molto ferma in Napoli e svolgeva la sua azione di preferenza nel piccolo teatro *Fenice*, di piazza Castello, senza però trascurare la *Partenope*, del Largo delle pigne.

Spesso si recava in altre provincie del mezzogiorno, ma in un intero anno comico non permaneva che in due o tre città.

Il tempo della prima giovinezza artistica della Negri, era ricco d'artisti di meriti eccezionali. Il *teatro dei Fiorentini* rifulgeva di gloriose gesta. I nostri attori secondarii, specie i napoletani, vi accorrevano nei riposi loro, come per imbeversi di sapienza scenica, come per tracciare le linee fondamentali della formazione del buon gusto teatrale, come, infine, per imparare a percorrere la difficile via dell'arte, a fissare nella mente qualche nobile esempio di recitazione maestra, a misurare quando fosse arduo il sogno di raggiungere una mèta, sdegnosa della comune mediocrità. In questo senso, quel tempio dei *Fiorentini* albertiani, serviva di scuola; una scuola in cui, non pure si apprendeva a venerare altamente l'arte, ma ben anche si for-

mava, si materiava, un convincimento benefico: rispettare i grandi, gli eletti artisti; e seguirne gli studii, benedirne le vittorie, concorrenti, quegli e queste, a tenere alta la fama della benemerita classe degli artisti drammatici.

Su ciò basava, principalmente, circa gli attori, la sua saldezza il teatro di prosa di un quarto di secolo fa. Così è possibile spiegarsi il modo rispettoso con il quale i vecchi artisti parlano dei compagni valorosi dei loro tempi: linguaggio che non sempre ci è dato udire nel nostro, e per la stessa causa. Così è stato possibile a Napoli di dare all' Italia, in breve tempo, artisti del valore e della forza dei Monti, de' Maione, delle Falconi, per citarne pochi della ricca e balda schiera!

*
* *

A trent' anni compiti, Adelaide Negri, anche per amore, come sua madre, sposò un modesto attore anche napolitano, Pietro Falconi, il quale non era nelle piene grazie di Raffaele Negli e di Rosalinda Cammarano. Le nozze ebbero luogo nel 1861: al 3 ottobre, nella sezione municipale di San Ferdinando e il 5 detto, nella Parrocchia di Sant' Anna di Palazzo.

Dopo il matrimonio, partì per Chieti, dove, sempre con suo padre, con il quale già recitava da quattordici anni, compì due stagioni artistiche: l'autunno e il carnevale, Ella, che in quel tempo sosteneva le parti di prima attrice con vero successo, diede a molti motivo di affermare, che imitasse con esito felice, e in molte parti, Fanny Sadowshi!

A questa peregrinazione, ne seguirono altre. Per qualche tempo sostò ancora a Napoli. Nell' anno comico 1865-66 la troviamo insieme con Laura Bon con i Zoppetti, con i Rizzoli, con i Landozzi, con i Liguori nella compagnia stabile, che Michele Bozzo formò per il *San Ferdinando*, nel *ruolo* di seconda donna. Se non che, al pubblico non piacque estremamente l' insigne attrice Laura Bon, la quale, dopo una lite giudiziale, lasciò Napoli, e la Falconi fu invitata a sostituirla fino all' arrivo della nuova prima donna, Elvira Glech. Questa debuttò con *Pia de' Tolomei* del Marenco, e piacque. L'altra, che pure aveva riportato una segnalata vittoria nel temporaneo quanto difficile incarico affidatole, riprese il suo posto, sempre rispettosa dell' altrui conquistato diritto, e più che mai stimata, ella medesima, per un' artista di raro merito.

La compagnia di Michele Bozzo non ebbe la fortuna che pur meritava, e i suoi componenti si divisero, pigliando ciascuno una diversa direzione.

Adelaide Falconi, nel '67, divenne l' attrice madre della compagnia di Luigi Monti. Di qui la corsa ascensionale nel difficile *ruolo*, fino a raggiungere la celebrità. D' ingegno agile e arguto, pronta e felice nelle più opposte e varie intuizioni, ella animava con chiaroveggente opportunità i personaggi del suo *ruolo*, e a ciascun d' essi largiva i tesori dei suoi coloriti smaglianti. I metodi elaborativi delle sue interpretazioni, mentre non rivelavano spasimo di sorta, conducevano a risultati spesso meravigliosi di sintesi rappresentativa.

La genialità del temperamento artistico le consentiva di dare tanti diversi aspetti a quante figure

sceniche componevano il suo ricco e prezioso repertorio.

Della grazia e finezza, nobiltà e forza dell' arte di Adelaide Falconi, fa fede appunto la ricchezza e la varietà dei suoi studii, da quelli fugacemente abbozzati a quelli lungamente meditati. Aveva, mi si perdoni la frase, la proteiformità teatrale nel sangue. Da *Nu surdato mbriaco dint' 'o vascio d' 'a siè Stella*, in cui affermò la sua fama l' attore Vincenzo Tremori, marito d' una zia della magnifica attrice che ora piangiamo morta, ai drammi del De Lise: dalle commedie del Marenco a quelle del Ferrari: da quelle del Castelvecchio a quelle del Torelli, all' *Esmeralda* di Giacinto Gallina, e giù giù fino a Madame Guichard di *Monsieur Alphonse* e a Mamma Raquin, quale cammino, che opposti sentieri, quanta antipodia di sensi e di azioni!

Nel 1868, con un contratto triennale, passa nella compagnia Marchi-Ciotti-Lavaggi. I drammi e le commedie, tra sensazionali e romantiche, che fino allora avevano tenuto il campo, fanno posto ad altre che contengono figure tipiche di gentildonne disegnate con vigore e scolpite con forza. Due duchesse: quella dei *Mariti* del Torelli, e quella del *Mondo della noia* del Pailleron, trovano nella Falconi un' interprete insuperata per signorilità, dolcezza, ironia, indulgenza e fierezza, si rafforza nel suo ecletismo, e giunge, come abbiamo visto, traverso a ponderazioni analitiche, fino alla naturalistica e forte interpretazione di mamma Raquin.

Tra i cimenti di Adelaide Falconi va ricordato il

seguente. Nel 1872, al *teatro del Corso* di Bologna, Adelaide Ristori, con la compagnia di Luigi Bellotti-Bon, recitò la *Nonna Scellerata* di Achille Torelli, che la scrisse appunto per la somma tragica. Nella quaresima dell'anno seguente, al *teatro Manzoni* di Milano, la rappresentò la stessa compagnia, ma la *Nonna* era la Falconi! Venir dopo una Ristori, sostenerne il confronto, ed essere la seconda interprete d'un lavoro nuovo, vuol dire assumere una responsabilità gravissima: vita o morte, nient'altro. Pia Marchi faceva la parte del nipotino. La rappresentazione si svolse tra la trepidazione generale e lo spavento della protagonista. Fu un vero, immenso successo per la bellissima e grande attrice! In quel tempo la Falconi era stipendiata, compresa la paga del marito, con lire 7500 annue e due serate, che proprio il 22 aprile del 1872 cedette per la somma complessiva di lire 350!

L'anno appresso la *Nonna Scellerata* fu rappresentata a Napoli, al *Fondo*, e dell'interprete acclamata, dall'antica comichetta della *Partenope*, v'è ancora chi ricorda la vittoria strepitosa!

La Falconi — come abbiamo visto e come ricordiamo con cenni rapidi — ha militato accanto ai Cammarano, alle Colli, ai Negri, ai Bozzo, ai Salvini, alle Cazzola, ai Monti, ai Morelli, alle Tessero, alle Marchi, ai Ciotti, ai Lavaggi, ai Bellotti-Bon, e via via, fino alla compagnia Nazionale, i cui protettori pagarono una penale al capocomico Pasta, di ottomila lire (?), per non privarne la loro nobile e non venturata impresa, ed, infine, alla propria compagnia, con la quale andò anche in America, — dove nel '94 un suo figliuolo, Alfredo, pose miseramente

fine ai suoi giorni,—rivestendo tutti i cosidetti *ruoli* della feminilità scenica, dalla bambina prodigio alla generichetta, dalla servetta all'amorosa (in queste parti, a Napoli, si fece soprannomare « la senese » così era piena di gentilezza e di grazia), dalla seconda alla prima donna, fino alla madre nobile, in cui ha giustamente e per consenso unanime, raggiunta quella celebrità, ora divenuta dominio sacro della storia del teatro nostro.

Nella famiglia, che ella ha cominciato a formarsi quando già contava trent' anni di età, ha portata tutta l'educazione integra di bontà e di onestà dei suoi antenati, e ha voluto che la sua casa fosse un asilo d'amore e di pace; ha potuto realizzare il sogno che i figli guardassero verso lei come verso una santa!

Dal 1895 ella non ha più riempito di sè il palcoscenico italiano, nel quale era salutata signora e maestra. Un male crudele, di quelli che tolgono ogni energia alle fibre più fiorenti, la ridusse all' inerzia.

Venne quì nel suo paese natìo e pareva che di lei qualcosa potesse riavere il teatro, la palestra della sua gloria. Fu una vana speranza! Il male progredì l' aumentò, proprio quando l'amore dei tre figli, superstiti della famiglia da lei creata, curata e adorata, tolti ad una vita incerta, poteva offrirle quel riposo sereno e illuminato dalla poesia dell'amor figliale, onde le madri, come Adelaide

Falconi, vogliono conquistare e godere amando e conservando la vita!

Il primo febbraio del '97, a scopo di beneficenza, ricomparve, trascinata alla ribalta del *Teatro Nuovo* di qui, sotto le spoglie della centenaria Ulrica delle *Donne antiche e donne moderne* di Achille Torelli. Fummo in parecchi a spargerle di fiori il cammino, e baciarle la tremante mano, ma comprendemmo con dolorosa certezza, che Adelaide Falconi era sottratta, e per sempre, alla gioia delle nostre emozioni d'arte!

*
* *

Nel teatro, dove nacque; nella vita, dove seppe imprimere una traccia incancellabile del suo essere, Adelaide Falconi ha conservato una serenità intelligente e una nobiltà semplice. Signora e artista si è sentita, signora e artista ha voluto essere, signora e artista si è manifestata. In lei valore e dolcezza, modestia e scrupolo, sacrifizio e amore. Il suo nome solleva lo spirito femminile ed è ragione di orgoglio per la città che può dirlo suo!

Un'eletta scrittrice di cose drammatiche, la signora contessa di Castellana, in una riapparizione a Napoli, nel 1886, con la compagnia Nazionale, della schietta e magnifica interprete della nobiltà dell'anima trovò questa frase semplice, che caratterizza fedelmente Adelaide Falconi, e contiene una lode degna della grande artista:

« *Elle n' est pas une comedienne, c' est une dame!* »

E verità più umile e superba insieme, non poteva dire...

FINE

# INDICE

ARTURO LABRIOLA

# RIFORME
e
# RIVOLUZIONE SOCIALE

## SOMMARIO

Introduzione: Dal parlamentarismo al sindacalismo - Il processo rivoluzionario-Il procedimento riformistico-Partiti rivoluzionarii, partiti riformistici e partiti reazionarî - Conservatori e rivoluzionarii nel partito socialista - La "Riforma Sociale", e la sua mistificazione parlamentare-La violenza nel sistema di Marx-L'ideale del socialismo-Il Socialismo operaio - La crisi del partito socialista italiano - Conclusione: Ciò che separa e ciò che unisce.

*Vendibile a L. 2,00 presso la Società Editrice Partenopea — Conservazione Grani, 16, Napoli*

N. OLIVA - E. MORELLI

# I POTERI OCCULTI

## Corso razionale per lo sviluppo delle forze psichiche.

Oltre tante meraviglie era anche serbato al secolo ventesimo la scoperta delle leggi dell' influenza personale, di questa forza che forma e dirige il pensiero degli uomini; e non solo di aver fatto questa scoperta, ma anche di averne creato una scienza. Sì, scienza delle scienze, la teofilosofia. E' assodato che l'influenza personale deriva dalle leggi divine immutabili che esistettero, e che potranno esistere attraverso i secoli.

L'uomo sarà in possesso del segreto dell'influenza

N. OLIVA - E. MORELLI

# I POTERI OCCULTI

## Corso razionale per lo sviluppo delle forze psichiche.

Oltre tante meraviglie era anche serbato al secolo ventesimo la scoperta delle leggi dell' influenza personale, di questa forza che forma e dirige il pensiero degli uomini; e non solo di aver fatto questa scoperta, ma anche di averne creato una scienza. Sì, scienza delle scienze, la teofilosofia. E' assodato che l'influenza personale deriva dalle leggi divine immutabili che esistettero, e che potranno esistere attraverso i secoli.

L'uomo sarà in possesso del segreto dell'influenza

personale, se semplicemente analizzerà queste leggi, e conoscerà le loro molteplici manifestazioni. La scienza del magnetismo personale non è complicata, nè le sue leggi sono difficili a comprendersi.

Esse dipendono dalla dualità delle facoltà mentali nonchè dalla costruzione psicologica particolare del pensiero, e sono manifestate da tutto ciò che è conosciuto come magnetismo personale, ipnotismo e suggestione. Ciascuna di queste manifestazioni dipende dalle stesse leggi immutabili, le quali in certo modo sono identiche

La scoperta della natura di questo meraviglioso potere segna una nuova epoca nella vita umana, e colloca tra le realtà ciò che prima non era che possibilità. La stessa offre a tutti gli uomini, che s'impadroniscono delle sue leggi, quel potere che è stato ritenuto ed esercitato da pochi solamente, e lascia intravedere un migliore avvenire.

La scoperta delle leggi, e la correlazione dei fatti che si riferiscono a questo soggetto rappresentano il lavoro di molti anni, e gli attestati di migliaia di persone affermano come questo lavoro sia ben fatto. Queste ricerche nel dominio delle scienze occulte oggi sono annoverate fra le scoperte di uomini quali il Franklin, il Newton, l'Edison ed il Marconi, e sono anche più importanti per l'uomo perchè si basano direttamente sulla propria esistenza.

Per fare che tutti possano partecipare di tali vantaggi sono stati resi di pubblica ragione i risultati. Ormai, la via per la quale questa forza occulta può essere sviluppata vi è aperta.

Seguendo il nostro corso che vi presentiamo sotto il titolo di **POTERI OCCULTI** voi POTRETE OTTENERE TUTTO CIO' CHE VORRETE. Gloria, ricchezze, onori e perfino l'amore sarà sottoposto al vostro dominio. Il successo nella vita vi sarà assicurato. Avrete forza e salute.

La influenza del forte potere dell'ipnotismo è un fatto manifesto in ogni passo della vita; ovunque trovasi l'uomo esso esiste. Noi non possiamo vederlo,

ma esso esiste e la sorprendente sua funzione non è meno vera. Si fa sempre più evidente di anno in anno e non è lontano il giorno in cui chiunque non avrà cognizioni della sua potenza, perderà praticamente delle buone opportunità di riuscita che gli si presenteranno nel corso dell' esistenza. Lo ripetiamo chi con costanza segue il nostro metodo ha un vantaggio inestimabile sopra i suoi simili, acquistando esso il segreto potere di dirigerli, di influenzarli, persuaderli e all' occorrenza dominarli. LA VOLONTA' DELLA DONNA ESSENDO PIU' DEBOLE E PIU' FACILMENTE SUGGESTIONABILE VOI POTRETE SPECIALMENTE IN AMORE OTTENERE I MAGGIORI SUCCESSI e ciò senza ricorrere ad influenze magiche, nè a filtri per quanto inutili per tanto dannosi, ma a forze psichiche che risiedono in voi stessi e che il nostro trattato vi apprenderà ad adoperare e dirigere con risultati meravigliosi.

Molti volumi sono stati scritti su questa importantissima scienza, ma il nostro è il più chiaro, il più completo nella sua brevità, e quel che maggiormente importa il più economico, costando solo DUE LIRE, mentre gli altri variano dalle Mille alle Dieci lire.

A convincere meglio chi legge della eccezionale utilità e praticità di QUEST' OPERA INDISPENSABILE A TUTTI, ne riportiamo qui l' estratto del

## SOMMARIO

PREFAZIONE: Lo studio delle forze psichiche al momento attuale.—La medicina ipnotica.—Per ottenere risultati meravigliosi.—INTRODUZIONE: Due parole sulla svariata fenomenologia della psiche umana. — L'istinto.—Manifestazioni dei primi fenomeni iperfisici. — Origine dei maghi e delle streghe.—Le scienze occulte presso tutti i popoli e in tutti i tempi.—L'anatema della chiesa. — LA VOLONTA': Volere e potere. - La forza delle forze.—Come si educa la volontà. — Massimo rendimento e minimo consumo di energia. — Esercizii pra-

rici alla portata di tutti. — IL PENSIERO: Il pensiero in rapporto alla vita.—Il suo meccanismo funzionale.— Come rendersene assoluti padroni.—Occhio alla distrazione! — Abitudini dannose e mezzi per correggerle. — Evoluzione morale. — L'AUTO-SUGGESTIONE: Come opera la forza suggestionante. — La sua potenza sul fisico e sul morale. — Armonico sviluppo dell'intelligenza e delle forze psichiche. — Metodo razionale col quale si può ottenere tutto ciò che si vuole. — Ipnotizzati ed ipnotizzatori. — LO SGUARDO: Sua potenza e forza di penetrazione. — Il malocchio. — Lo sguardo dei morti ed il mistero dell'al di là. — Come si acquista il dominio dello sguardo per soggiogare un avversario ed affascinare chiunque si voglia. — La RESPIRAZIONE: Come bisogna respirare.—Danni di un cattivo metodo di respirazione. — Efficacia della forza respiratoria nel magnetismo personale.—Le forze sottili della natura. — Speciali sistemi di respirazione dei fakiri e i loro risultati meravigliosi. — L'ALIMENTAZIONE: La materia è il veicolo dello spirito. — Cibi utili allo sviluppo delle facoltà psichiche.—Carnivori ed erbivori. — Superiorità dei vegetariani. — Beneficii del mangiar poco e spesso. — Cibi e sistema di alimentazione che noi consigliamo. — L'UOMO MAGNETICO E IL NON MAGNETICO: Definizione scientifica. — Dominatori e dominati. — Psicologia del tipo umano superiore e mezzi per raggiungerlo. — LA TRASMISSIONE DEL PENSIERO: Comunicazione da spirito a spirito.—Fenomeni telepatici.—Funzionamento del cervello dopo la morte.—Trasmissione del pensiero a distanza.—Il doppio etereo.—Pratica ed esperimenti prodigiosi solo alla portata degl'iniziati. — CONCLUSIONE: Il segreto del Potere e del Successo. — Siate perseveranti. — Un appello alla coscienza dei lettori.

...ne - I primi passi - Da tessitore a fattorino ose da ferroviere a miliardario - Pioggia d'oro. - **Gli Affari**: Tre nemici - La compartecipazione - Il risparmio - Capitale e lavoro - Scala mobile dei salarii - Le otto ore di lavoro - Giuochi e svaghi - Il Selfcontrollo - La conquista della Ricchezza - La povertà senza ricchezza - L'abolizione del diritto di ereditarietà - Fato e fortuna - Il Milionario e la Società - Affaristi e speculatori - L'analisi della moneta - Le frodi monetarie - Lotta fra l'oro e l'argento - Il trionfo dell'oro - Il vangelo della ricchezza - Come distribuire la ricchezza. - **I segreti dei Principi della Finanza**: La Borsa - La sua utilità - Il meccanismo delle operazioni di Borsa praticamente spiegato - Come si guadagnano da 50 a 200 franchi al giorno. - **I Giuochi**: La Roulette - Il Cilindro - Il tappeto verde - Probabilità semplici e probabilità multiple - La matematica applicata alla Roulette e al Trente et Quarante - Perchè si perde - Formazione di un grafico che dà un utile di 200 a 400 franchi al giorno - Modo di guadagnare al Baccarà - **Le Corse**: Il cavallo favorito - Il guadagnante - Il peso, la classe, la forma; ricerche definitive - Losche manovre di scuderie e mezzi per sventarle - Specchietto necessario ad ogni giuocatore - Le lotte dell'ippodromo - Rapporti fra i singoli cavalli - Il totalizzatore - Come si può realizzare un beneficio d'insieme di venti lire per ogni corsa. - **Il Lotto**: Origini - Il lotto attraverso l'Italia - Quanto rende il lotto - I vantaggi del Banco e quelli del giocatore - Combinazioni numeriche - Le diciannove famose tavole di Rutilio Benincasa - Il miglior mezzo per vincere al lotto. - **Conclusione**: I privilegi intellettuali - La vera forza - Un vasto campo di esplorazione - L'avvenire può prestabilirsi? - Programma di una Società Commerciale per gli spe... stali - Tolstoi e la sua teoria del lavoro e dell'amore.

*Importantissima pubblicazione destinata a mutare indirizzo al pensiero umano:*

ALFREDO RUSSEL WALLACE

**celebre naturalista — Membro della Società Reale di Londra**

# I Miracoli ed il Moderno Spiritualismo

prima versione italiana di **Federigo Verdinois**

**Risposta agli argomenti di Hume, Lecky ed altri contro i miracoli**: Definizione del termine miracolo. - Evidenza della realtà dei miracoli. - Natura contradditoria delle asserzioni di Hume. - Odierne obbiezioni contro i miracoli. - Incertezza dei fenomeni del moderno spiritualismo. - Necessità della testimonianza scientifica. - Critica delle asserzioni del Lecky sui miracoli. - E' la fede nei miracoli una sopravvivenza del pensiero selvaggio? — **Aspetto scientifico del soprannaturale**: I miracoli e la scienza moderna. - I miracoli moderni considerati come fenomeni natuturali. - La forza Od, il magnetismo animale e la doppia vista. - Realtà delle apparizioni. - Il Moderno Spiritualismo (Attestati di autorità scientifiche). - Testimonianze di scrittori e di professionisti sui fatti del moderno spiritualismo. - Teoria dello Spiritualismo. - Insegnamenti morali dello spiritualismo. - Esperienze personali. - Fenomeni nella *trance* mesmerica. - Fenomeni nello stato di veglia. - Esperimenti e prove di Spiritualismo moderno. - **Difese del moderno spiritualismo**: Schizzo storico. - Deduzioni dello schizzo precedente. - Evidenza dei fatti. - Carriera dei medii famosi. - Ricerche fatte dal Comitato di Dialettica. - Fotografie di spiriti. - Riassunto dei più importanti fenomeni fisici e intellettuali. - Schizzo storico della dottrina. - Dottrina morale dello Spiritismo.

*Vendibile al prezzo di L. 3.00, presso la Società Editrice Partenopea in Napoli.*

NICOLA OLIVA

# OCCULTISMO

## SOMMARIO

*Prefazione.* — *Introduzione:* Le forze occulte.—Che cosa deve intendersi per occultismo.—Tutte le forze hanno il loro lato occulto ed influenza di questo sulla psiche umana — Necessita dello studio dell'occultismo — Magia bianca e magia nera. — *L'occultismo a traverso i secoli:* Occultismo moderno ed occultismo antico — I misteri d'oltre tomba. — Credenze degli antichi. — Origini della magia — Streghe e maghi malefici. — Cerimonia del Sabba. — I giudici di Dio. — Apparizioni diaboliche.—I processi della stregoneria. — La messa nera. — I fachiri e i loro fenomeni straordinarii. — *Le basi dell'occultismo:* Su che cosa si basa l'occultismo. — Gli alchimisti. — La pietra filosofale. — L'elisir di lunga vita. — Costituzione della materia. — I moderni alchimisti. — *Lo Spiritismo:* Che cosa è lo spiritismo. — Continuazione della personalità umana. — Materialismo e spiritualismo. — Pericoli dello spiritismo. — Lo spiritismo e la morale. — *Ipnotismo:* Sonno ipnotico. — Ipnotismo e magnetismo. — Metodi per ipnotizzare. — Estasi musicale. — L'ipnotismo e la morale. — Inviolabilità della coscienza umana. — Fenomenologia ipnotica. — *Fenomenologia ipnotica:* Fenomeni post-ipnotici. — Anestesia. — Catafora. — Allucinazioni. — *L'auto ipnotismo:* Che cosa è l'auto ipnotismo. — *La chiaroveggenza:* La doppia vista. — Apprezzamento del tempo. — La lettura del pensiero.—La visione a distanza. — La trasposizione dei sensi. — Intuizione e guarigione delle malattie anche a distanza.— La previsione dell'avvenire. — *Il sonno:* Gl'impressionanti fenomeni del sonno. — Dei sogni. — Sogni spontanei e provocati. — Loro spiegazione scientifica. — Il presente, il passato e l'avvenire svelati nel sogno. — Sogni premunitori ed avvisatori. — I poteri dell'anima. — *Conclusione.*

Vendibile a L. 2 *presso la Società Editrice Partenopea, Conservazione dei Grani 16 - Napoli.*

EDUARDO DRUMONT

# SOCIALISMO CATTOLICO

Con prefazione di ARTURO LABRIOLA

## SOMMARIO

*La dottrina della Chiesa sulla proprietà - L'opinione dei padri della Chiesa - Il diritto a non morire di fame riconosciuto da tutti i teologi - Indignazione di Paolo Bert a tal soggetto - Capitale e lavoro - La questione dell'interesse sul danaro - Un* repulisti *sociale fatto da Colbert - La caccia ai finanzieri - Cinque miliardi restituiti al paese in poco tempo - I circoli cattolici operai - Perchè un simile tentativo non ha prodotto che mediocri risultati - Gl'industriali cristiani - La Carità e la Giustizia - I Mame e Luigi Veuillot - Il conte Alberto di Mun - Illogicismo degli uomini e degli avvenimenti contemporanei - Rassegnazione affatto ovina dei cattolici - Il vero paladino è Hirsch -* Valour, is still value *- Un discorso di de Chesnelong - Schulze, de Delizche e Lassalle - « Le privazioni meritevoli » - 450 milioni di sudore in otto giorni! - L'opera patriottica e sociale degli Inquisitori - L' Inquisizione fu così equa e moderata quanto il Tribunale rivoluzionario fu iniquo e violento - Superba risposta di una gran dama spagnuola ad un' insolenza della signora Lockroy - Un fanciullo di 14 anni ghigliottinato - I Repubblicani borghesi che si preparano a celebrare questi atti infami sono condannati essi stessi - Quello che vogliamo: una Camera economica per redigere la questione sociale e una suprema Camera di Giustizia per far restituire il danaro rubato da cinquant' anni in qua.*

Vendibile al prezzo di L. 1, presso la Società Editrice Partenopea in Napoli.